Patrimônio

Arquivístico-Musical Mineiro

Vol. 4

Correalização



Realização



Patrocínio









Ministério da Cultura



Governador do Estado de Minas Gerais
Antonio Anastasia

Vice-governador do Estado de Minas Gerais
Alberto Pinto Coelho

Secretária de Estado de Cultura
Eliane Parreiras

Secretária Adjunta de Estado de Cultura
Maria Olívia de Castro e Oliveira

Superintendente de Ação Cultural
Janaina Helena Cunha Melo

Patrimônio

Arquivístico-Musical Mineiro

Vol. 4

Antônio dos Santos Cunha

Governo de Minas Gerais
Secretaria de Estado de Cultura

Belo Horizonte | 2011

FICHA TÉCNICA

Produção Editorial
Roseli Raquel de Aguiar

Projeto gráfico
Hardy Design

Coordenação de Editoração Musical
Leonardo Martinelli

Equipe de Editoração Musical
Douglas Regis da Silva
Luciano Ramos Rossa

Pesquisa iconográfica – capa
Luís Augusto de Lima

Reprodução fotográfica – capa
Daniel Mansur

Gestão
Alexandra Abreu
Francescole Oliveira

Colaboração
Raul Abu-Jamra Costa
Antônio Ribeiro

INSTITUTO CULTURAL SÉRGIO MAGNANI

Diretor Presidente
Fábio Caldeira de Castro Silva

Diretor de Projetos Culturais
Leonardo Valle e Costa Beltrão

Diretora de Projetos Especiais
Rita de Cássia Cupertino

Diretora de Logística e Operações
Márcia Cristina de Almeida

Capa – São João Del Rei (detalhe). Aquarela de Johann Moritz Rugendas (Augsburgo, Alemanha, 1802 – Weilheim, Alemanha, 1858) datada de junho, 1824. 25 x 35 cm. Arquivo da Academia de Ciências da Rússia. Reprodução fotográfica de Claus C. Meyer. In: *Expedição Langsdorff ao Brasil, 1821-1829*. V. 1: *Aquarelas e desenhos de Rugendas*. Rio de Janeiro: Edições Alumbramento/ Livroarte Editora (Salvador Monteiro e Leonel Katz, editores, 1988.

Impresso no Brasil / Printed in Brazil

Antônio dos Santos Cunha (fl. 1755-1822) / coordenação Paulo Castagna. - Belo Horizonte : Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, 2011. 364 p. : il. música ; 31 cm. (Patrimônio arquivístico-musical mineiro; 4).

Acompanha 1 CD-ROM
Inclui partituras e bibliografia
Texto bilíngüe: português/inglês.
ISBN: 978-85-99528-33-4

1. Cunha, Antônio dos Santos - Biografia. 2. Música - Minas Gerais - Séc. XVIII-XIX. I. Castagna, Paulo. II. Minas Gerais. Secretaria de Estado de Cultura. III. Série.

CDD- 780.98151
CDU- 769(815.1)

Bibliotecária responsável pela elaboração da ficha: Maria Aparecida Costa Duarte - CRB/6-1047 - Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa

Equipe de Pesquisa

Coordenação
Paulo Castagna

Pesquisa musicológica, edição e comentários
Paulo Castagna
Fernando Binder

Pesquisa litúrgica e arquivística
Aluízio José Viegas

Editoração musical
Leonardo Martinelli

Revisão
Marcelo Campos Hazan

English version
Valerie Ann Albright

Prefácio
David Cranmer

Textos introdutórios
Edílson Rocha
Antônio Gaio Sobrinho

Abreviaturas

ACERVOS / DEPOSITORIES

ACMRJ	Arquivo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro (RJ)
AJV	Acervo de Aluízio José Viegas (São João del-Rei – MG), atualmente sob a guarda da Orquestra Lira Sanjoanense (São João del-Rei – MG)
BRMGSJav	Microfilmes pertencentes à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (RJ), referentes ao acervo de Aluízio José Viegas (São João del-Rei – MG) atualmente sob a guarda da Orquestra Lira Sanjoanense (São João del-Rei – MG)
OLS	Orquestra Lira Sanjoanense (São João del-Rei – MG)
ORB	Orquestra Ribeiro Bastos (São João del-Rei – MG)
PUCRJ	Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (RJ)

CATÁLOGOS / CATALOGUES

CO-	catálogo de obras não-temático / non-thematic catalogue
CT-	catálogo temático / thematic catalogue
CT-CO	BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). *O ciclo do ouro*[1]
CT-MIOP	MUSEU DA INCONFIDÊNCIA / OURO PRETO. *Acervo de manuscritos musicais*[2]

CONJUNTOS / SETS

C-Un	conjunto único / single set
C-1	conjunto 1 / set 1
C-2	conjunto 2 / set 2
C-3	conjunto 3 / set 3

INSTRUMENTOS / INSTRUMENTS

Bbno	bombardino / bombardon
Bx	baixo / bass
Cb	contrabaixo / double bass
Cl	clarineta / clarinet
Fg	fagote / bassoon
Fl	flauta / flute
Of	oficleide / ophicleide
Pst	pistom / cornet
Sxhn	saxorne / saxhorn
Tímp	tímpano / timpani
Tpa	trompa / French horn
Vla	viola
Vlc	violoncelo / cello
Vln	violino / violin
n. i.	não identificado / not identified

LOCALIZAÇÃO / LOCATION

c.	compasso / measure
t.	tempo / beat
n.	nota / note

---

1 BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). *O ciclo do ouro*; o tempo e a música do barroco católico; catálogo de um arquivo de microfilmes; elementos para uma história da arte no Brasil; pesquisa Elmer C. Corrêa Barbosa; assessoria no trabalho de campo Adhemar Campos Filho, Aluízio José Viegas; catalogação das músicas do século XVIII Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro: PUC, Funarte, Xerox, 1978 [na capa: 1979]. 454p.

2 MUSEU DA INCONFIDÊNCIA / OURO PRETO. *Acervo de manuscritos musicais*: Coleção Francisco Curt Lange. Coordenação geral: Régis Duprat; coordenação técnica: Carlos Alberto Baltazar. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1991. v.1: compositores mineiros dos séculos XVIII e XIX (Coleção Pesquisa Científica).

SÉRIE EDITORIAL / EDITORIAL SERIES

PAMM CASTAGNA, Paulo (coord.). *Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro*[3]

VOZES / VOICES

S soprano (ou tiple) /soprano (or tiple)

A contralto (ou alto) / alto (or altus)

T tenor / tenor

B baixo / bass

n. i. não identificado / not identified

OUTROS / OTHERS

fl. florescimento / *floruit*

gr. grafia / hand/script

---

[3] CASTAGNA, Paulo (coord.). *Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura, 2008/2011. 6v.



Luiz-Heitor Corrêa de Azevedo

Índice

Agradecimentos

BELO HORIZONTE a Eleonora Santa Rosa e Júnia Maria de São Luiz Horta, que no início do trabalho para os volumes 4, 5 e 6 deste projeto eram, respectivamente, Secretária de Estado de Cultura de Minas Gerais e Superintendente de Ação Cultural da Secretaria de Estado de Cultura.

CAMPINAS a Juraci Beretta Rodrigues da Silva, funcionária do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas.

CHARLOTTE a Tom e Jane Culp.

DIAMANTINA ao Pe. Darlan Aparecido de Fátima Lima, Chanceler do Arcebispado e Diretor do Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina; ao Pe. Paulo Nicolau, na época responsável pelo Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina; a Erildo Antônio Nascimento de Jesus, Diretor do Centro de Educação Integrada; a Joaquim Ribeiro Barbosa, ex-funcionário da Pia União do Pão de Santo Antônio; ao Diácono Wiver Rogério Silveira Rocha e à Da. Virgília do Carmo Oliveira, funcionários da Cúria Metropolitana; ao Major Edison Soares de Oliveira, regente da Banda Euterpe.

HAMBURGO a Janet Albright; à antiquária Susanne Koppel, organizadora do catálogo *Biblioteca brasiliana da Robert Bosch GmbH*.

ITABIRA à Sra. Edwiges Maria Barbosa Silva Costa, responsável pelo acervo musical da Sociedade Musical Euterpe Itabirana.

LISBOA a Alberto Pacheco, pós-doutorando da Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

MARIANA ao Pe. Enzo dos Santos, responsável pelo Museu da Música de Mariana; a José Arnaldo Coêlho de Aguiar Lima, docente do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, ex-responsável pelo Arquivo Histórico Monsenhor Horta e a Marco Antonio Silveira, seu sucessor; à historiadora e paleógrafa Maria Teresa Gonçalves Pereira.

NITERÓI a Paulo Brand (1934-2004), ex-docente do Instituto Villa-Lobos e do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – *IN MEMORIAM*.

OURO PRETO a Rui Mourão, Diretor do Museu da Inconfidência; a Mary Ângela Biason, responsável pelo setor de Musicologia do Museu da Inconfidência; a Suely Maria Perucci Esteves, funcionária do Museu da Inconfidência; à historiadora e paleógrafa Maria José Ferro de Souza.

PARIS/LISBOA a Rosana Marreco Brescia, doutoranda da Université Sorbonne, Paris IV/Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

PETRÓPOLIS a Angelo Tribuzy, regente auxiliar do Comunica-Som, Coral dos Correios do Rio de Janeiro, e docente no Conservatório Petropolitano de Música; à bibliotecária Claudia Costa, responsável pela Biblioteca do Museu Imperial de Petrópolis; à arquivista Neibe Machado da Costa, responsável pelo Setor de Arquivo Histórico do Museu Imperial de Petrópolis.

RIO DE JANEIRO a André Cardoso, Diretor da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro; a Dolores Castorino Brandão, Bibliotecária-Chefe da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro; a Mercedes Reis Pequeno, ex-Diretora da Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

SABARÁ a Carlos Roberto Umbelino, Vice-Diretor da Sociedade Musical Santa Cecília.

SANTA LUZIA a Maria Goretti Gabrich Fonseca Freire Ramos, na época Diretora da Casa de Cultura de Santa Luzia; a Aurélio Carvalho Fonseca, Maria Auxiliadora Silva, Maria Luzia Tibúrcio de Oliveira, Márcia Helena Alves Ferreira de Aguiar e Edson Lopes Tibúrcio, na época funcionários da Casa de Cultura de Santa Luzia.

SANTA MARIA a Cláudio Antônio Esteves, docente da Universidade Federal de Santa Maria.

SÃO JOÃO DEL-REI a Maria Stella Neves Vale, Diretora da Orquestra Ribeiro Bastos; a Gabriel Heitor Ribeiro, músico da Orquestra Ribeiro Bastos; a Geraldo B. de Souza, músico da Sociedade de Concertos Sinfônicos de São João del-Rei.

SÃO PAULO ao Pe. Mário Quilici, Diretor do Arquivo da Inspetoria Salesiana de São Paulo.

VIÇOSA a Modesto Flávio Fonseca, idealizador do Centro de Documentação Musical de Viçosa.

A todos os acervos musicais e instituições que facultaram a consulta de seus manuscritos e impressos e sua utilização para a edição das obras selecionadas para este projeto: Acervo de Aluízio José Viegas (São João del-Rei – MG), Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo (SP), Arquivo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro (RJ), Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina (MG), Arquivo Francisco Valle (São Paulo – SP), Arquivo Histórico Monsenhor Horta da Universidade Federal de Outro Preto (Mariana – MG), Arquivo Vespasiano Gregório dos Santos (Belo Horizonte – MG), Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (RJ), Biblioteca da Fundação Robert Bosch (Gardiner – Alemanha), Biblioteca da Universidade Federal de Santa Maria (RS), Biblioteca do Palácio da Ajuda (Lisboa – Portugal), Casa de Cultura de Santa Luzia (MG), Centro de Documentação Musical de Viçosa (MG), Biblioteca do Centro Cultural Banco do Brasil (Rio de Janeiro – RJ), Corporação Musical Nossa Senhora das Dores (Itapecerica – MG), Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro – RJ), Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (SP), Museu Imperial de Petrópolis (RJ), Laboratório de Musicologia da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (SP), Museu Carlos Gomes do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas (SP), Museu da Inconfidência de Ouro Preto (MG), Museu da Música de Mariana (MG), Orquestra Lira Sanjoanense (São João del-Rei – MG), Orquestra Ramalho (Tiradentes – MG), Orquestra Ribeiro Bastos (São João del-Rei – MG), Seção de Música do Museu de História dos Salesianos no Brasil (São Paulo – SP), Sociedade Musical Euterpe Itabirana (Itabira – MG) e Sociedade Musical Santa Cecília de Sabará (MG).

Apresentação

O projeto Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro chega à sua segunda etapa, com a publicação de três novos volumes que reúnem partituras e informações sobre obra e trajetória de compositores fundamentais da literatura colonial de Minas Gerais. Antônio dos Santos Cunha, João de Deus de Castro Lobo e Gabriel Fernandes da Trindade, pouco difundidos na contemporaneidade, deixaram legados imprescindíveis, evidenciados nesta publicação que reata laços entre passado e presente, essenciais para a compreensão da música mineira.

Com foco na produção musical do século XVIII a início do século XX, o projeto iniciado em 2006 é uma iniciativa ambiciosa, que indica caminhos para a preservação e difusão de acervo singular, patrimônio cultural de todo o país. Com ele, a Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais aposta na preservação da memória de um tempo que se oferece como referência e fonte para novas inspirações. Por meio desta publicação, o governo do Estado de Minas Gerais reafirma seu compromisso com a democratização do acesso a conteúdo de interesse público e histórico, até então de conhecimento restrito aos colecionadores. E oferece novos parâmetros para a reflexão acerca da memória deste patrimônio.

Com a realização de mais esta edição, o projeto reúne três volumes de partituras, bilíngue (inglês/português), acompanhados de CD-Roms, em formato complementar à primeira edição, que destacou com igual competência os compositores José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, Jerônimo de Sousa e Francisco Valle.

Reconhecida internacionalmente pela harmonia inusitada que a caracteriza, a música popular mineira se distingue pela sonoridade ímpar, que revela a riqueza da nossa cultura. Mas seu merecido reconhecimento não se fixa somente na modernidade. Sua singularidade também se deve a conexões que evidenciam influência permanente da obra colonial mineira, explícita não somente na música, mas na arquitetura e na arte sacra em geral, entre outras manifestações.

Estabelecer elos entre passado e presente não é tarefa simples, mas desafio que precisa ser enfrentado com a justeza de pesquisadores criteriosos como Paulo Castagna, musicólogo coordenador geral do projeto, que, de forma incansável, com sua equipe, se debruçou sobre fontes históricas dispersas por três Estados brasileiros. Sua busca, que resulta em compilação expressiva, não esgota a necessidade de continuar investindo na recuperação e preservação da memória musical de Minas Gerais.

Promover a difusão de obras de autores como os contemplados pelo Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro representa para a Secretaria de Estado de Cultura levar ao alcance de todos acervo de valor inestimável, o que deve ser compreendido apenas como o primeiro passo a caminho da consolidação de tarefa árdua e ao mesmo tempo instigante: a valorização da música antiga e o reconhecimento de que ela é tão essencial à arte contemporânea como as manifestações do presente.

Com este projeto, a Secretaria de Cultura optou por priorizar obras registradas até o momento somente em manuscritos ou impressas de forma precária e restrita. Mas ainda há vasto caminho a ser percorrido, a fim de que o talento e a genialidade de gerações não se distanciem da atualidade, e para que possam continuar se oferecendo como fonte inesgotável de conhecimento e apreciação.

Eliane Parreiras
Secretária de Estado de Cultura

Prefácio

É com grande prazer que escrevo o prefácio para o volume 4 da série Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro (PAMM). Os três volumes até o momento publicados, com edições críticas de obras de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, Jerônimo de Sousa e Francisco Valle, já atraíram atenção internacional tanto pelo mérito e interesse intrínseco de sua música como pelo rigor científico com que foram produzidos. Particularmente importante tem sido a tríplice maneira de sua publicação: em papel, CD-ROM e pela internet (partituras e partes cavadas). As edições foram, portanto, verdadeiramente "publicadas", no sentido de terem sido disponibilizadas publicamente. Os editores e as instituições que de diversas maneiras apoiaram esta iniciativa merecem ser congratulados.

Poder-se-ia simploriamente supor que a edição da música dos séculos XVIII e XIX é uma tarefa simples, já que a notação da época pouco difere do padrão atual. Nada poderia estar mais longe da verdade. Para começar, é precisamente esta similaridade que pode ser problemática, posto que um símbolo corrente não denota necessariamente a mesma coisa de duzentos anos atrás. Um exemplo clássico é a maneira como as semicolcheias eram grafadas – como colcheias com uma linha atravessada, tal como a atual *acciaccatura*. Dado que as *acciaccature* e as apojaturas não eram sistematicamente distinguidas naquela época, este mesmo símbolo era usado com três significados em potencial. O editor depara-se, assim, diante do desafio de decidir como guiar o músico moderno.

Outros tipos de ambigüidades são comuns. O posicionamento do texto literário por vezes é impreciso. Indicações de dinâmica podem estar ausentes ou apresentar inconsistências. Compositores com freqüência escreviam afobadamente, abreviando símbolos de uma forma que pode ter sido óbvia na época, mas que hoje requer "decodificação". De todo modo, esses compositores, como qualquer ser humano, eram falíveis. Hológrafos trazem imperfeições, assim como, é claro, cópias e impressos. Do ponto de vista da edição, esses erros precisam ser primeiro identificados por aquilo que são e então examinados para que uma correção plausível possa ser recomendada. Problemas desta natureza podem consumir tempo durante o processo editorial, tanto quanto o trabalho mais óbvio de transcrição, com todos os erros que este pode acarretar por parte de um editor igualmente humano e falível. Acima de tudo, é a solução destes problemas e a disponibilização de comentários críticos que distinguem o trabalho de verdadeiros profissionais daquele de amadores bem-intencionados. O profissionalismo desta série é incontestável.

O presente volume apresenta a Missa e Credo a Cinco Vozes de Antônio dos Santos Cunha, em edição de Fernando Binder e Paulo Castagna. Muito pouco se sabe sobre este compositor. Trabalhou em São João del-Rei, estado de Minas Gerais, durante o primeiro quarto do século XIX. Provavelmente era branco e possivelmente de origem portuguesa, a julgar pela visita a Portugal que fez em 1815. Algumas poucas obras suas sobrevivem e incertezas envolvem-nas todas, apesar das sérias tentativas de desencavar novas informações por estudiosos tais como o falecido José Maria Neves, ou por músicos como o maestro Edílson Rocha, um entusiasta da obra deste compositor.

A presente obra é denominada "Missa e Credo" em conformidade com a prática da época de se agrupar as cinco unidades do Ordinário da Missa em dois blocos, o primeiro compreendendo o *Kyrie* e *Gloria*, e o segundo o *Credo, Sanctus/Benedictus* e *Agnus Dei*. O compositor tinha a opção de musicar ambos os blocos, ou apenas um deles, a ser complementado conforme as preferências dos intérpretes, com música não necessariamente composta pelo mesmo autor. Este parece ter sido o caso, por exemplo, de algumas das Missas de Marcos Portugal.

Sabemos o que motivou o compositor a escrever esta obra, uma vez que foi dedicada a Pedro I, com data de 1822. A dedicatória elogia o Imperador por sua decisão de não voltar ao seu Portugal natal, citando sua famosa declaração de 9 de janeiro de 1822: "*Como é para o bem de todos e felicidade geral da nação, estou pronto; diga ao povo que fico*".

Nos séculos XIX e XX foi moda publicar edições monumentais de obras completas dos grandes compositores abrangendo muitos, muitos volumes. Isso era uma excelente maneira de encher prateleiras vazias em bibliotecas, mas hoje não podemos arcar com o espaço para guardar volumes de cuja utilidade não estamos certos, sem mencionar o próprio custo de sua aquisição. O foco principal de uma edição deve ser seu potencial de uso em *performance*, e é importante que o PAMM tenha sido, em grande medida, concebido com essa idéia em mente.

Ao folhear a partitura da Missa e Credo de Antônio dos Santos Cunha, muito encontrei de interessante. Adoraria poder escutar a grave abertura do *Kyrie*, as linhas vocais virtuosísticas e a clarineta *obbligato* do *Quoniam*, a notável introdução orquestral do *Crucifixus*, o melífluo *Benedictus a cappella* e a distensão gradual do *Agnus Dei*. A Orquestra e Coral Ribeiro Bastos de São João del-Rei já lançou um LP da Missa (*Kyrie* e *Gloria*), em 1981. Não obstante, seria magnífico ter a oportunidade de ouvir novas gravações, com base nesta edição crítica, sejam elas feitas em Minas Gerais ou em qualquer outro lugar do Brasil ou do exterior. Temos uma dívida de gratidão a todos os envolvidos na publicação do presente volume.

David Cranmer
Universidade Nova de Lisboa,
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Introdução

Com o lançamento dos volumes 4, 5 e 6, a série Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro dá seqüência ao projeto lançado no final de 2006 pela Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, destinado à publicação de música de autores mineiros ou intimamente relacionados a Minas Gerais, porém falecidos há mais de setenta anos. Ou seja, música que pode ser considerada patrimônio musical mineiro, uma vez que já se tornou de domínio público, de acordo com a atual lei brasileira dos direitos autorais (Lei 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, em substituição à Lei 5.988, de 14 de dezembro de 1973). O foco desta série, portanto, consiste de composições dos séculos XVIII, XIX e princípios do século XX, de compositores que viveram total ou parcialmente em Minas Gerais e/ou cujas obras existem em fontes manuscritas ou impressas de acervos mineiros. A série prioriza composições que ainda não foram publicadas ou que já o foram, porém com tiragem muito baixa, ou então que foram elaboradas com critérios que não atendem mais as necessidades atuais. É o caso das 77 obras que integram a Coleção Música Sacra Mineira (Instituto Nacional de Música, Funarte, final da década de 1970) à exceção de doze dessas obras que foram revisadas e relançadas pela Funarte em 2000 e de novo em 2002.

Do ponto de vista metodológico, esta série partiu das inovações do projeto Acervo da Música Brasileira (Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, Petrobras, Santa Rosa Bureau Cultural, 2001-2003), entre elas a descrição das fontes utilizadas, das intervenções realizadas pelos editores (inclusive por meio de um aparato crítico) e dos critérios editoriais. A presente série apóia-se na metodologia e na experiência editorial desenvolvida naquele projeto, porém com várias outras inovações, destacando-se as seguintes:

- Consulta do maior número possível de acervos e fontes, ao invés da priorização de um só acervo.
- Disponibilização de todos os textos acessórios, partituras e partes cavadas no CD-ROM anexo a cada um dos volumes.
- Disponibilização de todos os textos acessórios, partituras e partes cavadas na internet, na página da Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, no endereço <http://www.cultura.mg.gov.br/pamm/site.html>
- Edição bilíngüe (português/inglês), nos volumes impressos, nos CD-ROMs e na página da internet.
- Seleção de um repertório não somente sacro e não apenas da fase colonial.
- Inclusão de textos introdutórios sobre a vida e a obra dos compositores, assim como as regiões em que viveram e atuaram, por musicólogos e historiadores convidados, respectivamente.

Diferentemente de outras iniciativas do gênero, a série Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro está sendo levada a termo pela Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, que pela primeira vez reconhece em grande escala a importância da edição e disponibilização da música aqui composta nos séculos que nos antecederam, louvando-se, nesse sentido, a visão empreendedora da então Secretária Eleonora Santa Rosa, que deu início ao projeto, em 2006. É

importante, agora, que esta série seja mantida com a edição de novos autores e novas obras, haja vista a enorme quantidade de música que não pode ser levada ao público sem um trabalho como este. Mais do que localizar acervos, organizá-los, catalogá-los e, conforme recente tendência internacional, disponibilizá-los em formato fac-similar pela internet, a edição das obras é a atividade que efetivamente permite sua execução e sua apreciação.

De maneira geral, o projeto foi muito bem recebido nos acervos visitados e contou com grande colaboração de seus responsáveis, que nos ajudaram durante as pesquisas de campo, às vezes contatando outros acervos e até mesmo enviando informações importantes à distância. Para os três primeiros volumes desta série foram consultados dezesseis acervos nos Estados de Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo, em 2007, somando-se a estes mais treze acervos (dois deles no exterior) consultados para os volumes seguintes, em 2008: Acervo de Aluízio José Viegas (São João del-Rei – MG), Arquivo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro (RJ), Biblioteca da Fundação Robert Bosch (Gardiner – Alemanha), Biblioteca da Universidade Federal de Santa Maria (RS), Biblioteca do Palácio da Ajuda (Lisboa – Portugal), Centro de Documentação Musical de Viçosa (MG), Coleção Mozart de Araújo da Biblioteca do Centro Cultural Banco do Brasil (Rio de Janeiro – RJ), Corporação Musical Nossa Senhora das Dores (Itapecerica – MG), Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro – RJ), Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (SP), Museu Imperial de Petrópolis (RJ), Seção de Música do Museu de História dos Salesianos no Brasil (São Paulo – SP) e Sociedade Euterpe Musical Itabirana (Itabira – MG). Do total de 29 acervos consultados em 2007 e 2008, aqueles representados nos volumes 4, 5 e 6 estão relacionados abaixo em ordem alfabética:

1. Acervo de Aluízio José Viegas (São João del-Rei – MG)
2. Arquivo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro (RJ)
3. Arquivo Histórico Monsenhor Horta do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto (Mariana – MG)
4. Biblioteca da Fundação Robert Bosch (Gardiner – Alemanha)
5. Biblioteca da Universidade Federal de Santa Maria (RS)
6. Biblioteca do Palácio da Ajuda (Lisboa – Portugal)
7. Casa de Cultura de Santa Luzia (MG)
8. Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro – RJ)
9. Museu da Inconfidência de Ouro Preto (MG)
10. Museu da Música de Mariana (MG)
11. Museu Imperial de Petrópolis (RJ)
12. Orquestra Lira Sanjoanense (São João del-Rei – MG)
13. Orquestra Ribeiro Bastos (São João del-Rei – MG)
14. Sociedade Musical Santa Cecília de Sabará (MG)

A maior parte das obras impressas nos volumes 4, 5 e 6 já foi registrada em LP ou CD. É o caso do *Kyrie*/*Gloria* (mas não do *Credo*/*Sanctus*/Benedictus/*Agnus Dei*) da Missa e Credo a Cinco Vozes de Antônio dos Santos Cunha. Também já foram gravadas as Matinas de Natal de João de Deus de Castro Lobo, assim como os Duetos Concertantes e uma parcela das canções de Gabriel Fernandes da Trindade. Do ponto de vista editorial, contudo, quase todas as obras são inéditas, à exceção do Invitatório das Matinas de Natal, bem como de umas poucas canções de Gabriel Fernandes da Trindade que reapareceram em edições novecentistas após terem sido originalmente publicadas em meados do oitocentos. Não existia, até o presente, um esforço no sentido de reunir na íntegra essas canções, fator que nos fez decidir pela edição da obra completa de Gabriel Fernandes da Trindade no volume 6 desta série, compreendendo 21 canções (dentre as 32 que teria escrito), além dos três Duetos Concertantes. E a escolha dessas obras de Trindade, apesar da existência das iniciativas anteriores – nada impeditiva para este projeto – partiu da grande repercussão que tiveram nas duas últimas décadas e, portanto, da necessidade de sua ampla divulgação em edição musicológica.

Cada volume contém um Prefácio, elaborado por estudioso de grande significado no meio nacional e internacional, e a presente Introdução, comum aos volumes 4, 5 e 6, pelo coordenador do projeto. Seguem-se dois textos específicos a cada volume: o primeiro sobre o compositor e suas obras, escrito por um músico-historiador convidado, e o segundo sobre o meio sócio-histórico em que viveu esse compositor, por um historiador de ofício também convidado (à exceção do volume 6, visto que a cidade de Vila Rica/Ouro Preto – MG já havia sido abordada no volume 2). O item central dos textos acessórios, intitulado Obra(s) Editada(s), discorre sobre questões textuais, históricas, estilísticas e litúrgicas. Segue-se o item denominado Considerações Editoriais, expondo em detalhe os critérios adotados, e outro intitulado Letras e Traduções (à exceção do volume 6, com textos em português, não latim), iluminando o significado e a estrutura das obras do ponto de vista literário e/ou cerimonial. O item mais técnico é aquele denominado Fontes, onde estão minuciosamente descritos, para cada obra, todos os manuscritos consultados. Uma amostra das fontes em reprodução fac-similar precede as partituras, ao passo que o Aparato Crítico, ao final de cada volume, traz um registro preciso das lições antes das intervenções dos editores. Os volumes contam, ainda, com o CD-ROM, no qual estão disponíveis todos os textos acessórios e as partituras da série em formato eletrônico, bem como as partes cavadas vocais e instrumentais para visualização e impressão, em alta

resolução. No formato eletrônico, apenas, o volume 6 inclui os fac-símiles completos dos Duetos Concertantes, assim como uma segunda edição desses Duetos omitindo as ligaduras, que constam de forma particularmente inconsistente na fonte, para que cada intérprete lance suas próprias propostas, sem influenciar-se por nossas decisões editoriais.

A série adotou como orientação básica a edição de partituras essencialmente prontas para a execução musical, mas que, ao mesmo tempo, proporcionam uma visão o mais exata possível do conteúdo das fontes. O confronto de todas as fontes conhecidas de cada obra permitiu que as lições autorizadas fossem identificadas com exatidão. Um lento e trabalhoso processo de revisão e padronização das partituras teve lugar, respectivamente dirigido por Marcelo Campos Hazan e Leonardo Martinelli, mas que envolveu a intensa participação de todos os editores e, em alguns casos, contou com a colaboração de músicos e estudiosos externos ao projeto, devidamente reconhecidos no item "Agradecimentos".

Cada um dos volumes é dedicado a obras de um mesmo compositor, tendo sido selecionados, para os volumes 4, 5 e 6 desta série, três autores que atuaram na primeira metade do século XIX. Sobre o primeiro compositor, Antônio dos Santos Cunha, sabemos apenas que atuou cerca de vinte anos em São João del-Rei (MG), ignorando-se o local de seu nascimento e morte e havendo forte possibilidade de ter sido português. Já o segundo deles, João de Deus de Castro Lobo, nasceu, trabalhou e morreu em Minas Gerais. O terceiro desses compositores, Gabriel Fernandes da Trindade, nasceu em Ouro Preto (MG), mas passou a maior parte de sua vida no Rio de Janeiro, onde faleceu.

Para facilitar as referências dentro da série e sua indexação em futuros catálogos, cada obra impressa recebeu um código geral alfanumérico com as iniciais PAMM e uma numeração seqüencial. Os autores e obras para os volumes 4, 5 e 6 são os seguintes:

Volume 4 – Antônio dos Santos Cunha (fl.1775-1824)

PAMM 17 – Missa e Credo a Cinco Vozes – soprano solista, coro e orquestra

Volume 5 – João de Deus de Castro Lobo (1794-1832)

PAMM 18 – Matinas de Natal – coro e orquestra

Volume 6 – Gabriel Fernandes da Trindade (1799/1800-1854)

PAMM 19 – *Adorei uma alma impura* (Modinha) – canto e piano
PAMM 20 – *Batendo a linda plumagem* (Modinha Brasileira) – canto e piano
PAMM 21 – *Corações que amor uniu* (Modinha) – canto e piano
PAMM 22 – *Do regaço da amizade* (Modinha) – canto e piano
PAMM 23 – *Erva mimosa do campo* (Modinha) – canto e piano
PAMM 24 – *Foi bastante ver teus olhos* (Modinha Brasileira) – canto e piano
PAMM 25 – *Graças aos céus* (Lundum) – canto e piano
PAMM 26 – *Já não existe a minha amante* (Modinha) – canto e piano
PAMM 27 – *Meu coração vivia isento* (Modinha) – canto e piano
PAMM 28 – *Meu destino é imudável* (Modinha) – canto e piano
PAMM 29 – *No momento em que nasci* (Modinha Brasileira) – canto e piano
PAMM 30 – *Ocália dize por que quebraste* (Modinha Brasileira) – canto e piano
PAMM 31 – *Ondas batei vagarosas* (Modinha Brasileira) – canto e piano
PAMM 32 – *Por mais que busco encobrir* (Modinha Brasileira) – canto e piano
PAMM 33 – *Por que ó morte cruel* (Modinha) – canto e piano
PAMM 34 – *Quando não posso avistar-te* (Modinha) – canto e piano
PAMM 35 – *Remorsos, penas, tormentos* (Modinha Brasileira) – canto e piano
PAMM 36 – *Se o pranto apreciares* (Modinha) – canto e piano
PAMM 37 – *Tive amor fui desditoso* (Modinha) – canto e piano
PAMM 38 – *Um ai gerado pela paixão* (Modinha) – canto e piano
PAMM 39 – *Vai terno suspiro meu* (Modinha Brasileira) – canto e piano
PAMM 40 – Dueto Concertante I – dois violinos
PAMM 41 – Dueto Concertante II – dois violinos
PAMM 42 – Dueto Concertante III – dois violinos

O que nos motiva a empreender tanto esforço na edição destas obras? Antes de arriscar uma resposta, é preciso reconhecer que muitas razões orientaram esse tipo de atividade desde a segunda metade do século XIX, destacando-se aquelas destinadas a reforçar convicções artísticas, ideológicas, religiosas, nacionalistas ou regionalistas e, mais recentemente, a valorizar as tradições e a identidade cultural das comunidades representadas pelo repertório editado. Muitas vezes nem isso está em jogo, importando apenas os gostos e as questões pragmáticas, sejam elas pessoais ou institucionais, como o lucro, a construção de um currículo ou de uma carreira, o aumento do poder e do prestígio, etc. Por outro lado, essas questões redimensionam-se perante situações infinitamente mais dramáticas que caracterizam nossa época: catástrofe ecológica, conflitos internacionais, choques inter-raciais, armas de destruição em massa, guerras como negócios lucrativos, crescente injustiça e exclusão social e alienação

programada. Resta perguntar: que justificativa temos para editar música, diante desse quadro?

Max Horkheimer já constatava, em *A eclipse da razão* (1947), o fato de que a razão subjetiva estava vencendo a razão objetiva, ou seja, que a adequação técnica dos meios aos fins estava se tornado prioritária em relação ao que deveria ser o pensamento natural: a discussão e fixação dos fins, para em seguida se procurar os meios. Não seria esse, ainda, o caso da musicologia brasileira? Pois entre nós a discussão ética e metodológica tornou-se intensa nas últimas duas décadas, mas pouco se debateu a respeito da finalidade da edição no panorama dos estudos musicológicos. Em termos mais simples, o processo de edição tem sido tomado como uma questão mais relevante do que a discussão sobre a utilidade do trabalho editorial. O resultado é que, sem esse debate, o esforço de edição gera um poder que não se sabe exatamente para que será usado.

Como editor e professor de edição musical, não tenho dúvidas com relação ao interesse e necessidade da edição do patrimônio histórico-musical brasileiro. Não utilizar esse conhecimento e esse repertório seria, no mínimo, um desperdício. Por outro lado, a finalidade para a qual estamos fazendo isso necessita urgente revisão. Trabalhar exclusivamente em nome de obras-primas, de idéias, de regiões, de currículos, de prestígio pessoal ou institucional parece-me bastante precário. Afinal, a utilização da arte como forma de poder, desde o império romano até o terceiro Reich, já demonstrou não ter chegado a resultados muito nobres.

Uma rápida abordagem dos conflitos acima mencionados mostra que todos têm algumas coisas em comum, mas duas delas se destacam: a falta de humanidade em nossas ações e nossa ilusória desconexão com os acontecimentos atuais. Nada muito diferente do que se aponta como características globais da era pós-moderna. Assim, o re-encantamento do nosso trabalho exige uma clara e objetiva aplicação humana e reintegradora, caso contrário essa atividade estará mesmo fadada ao esquecimento.

Talvez seja o caso de valorizar mais o exemplo que essas obras representam. Criadas quase sempre em condições adversas, por autores que em sua época não contavam com muito prestígio social, em meio a um sistema escravista e a um governo sem muito interesse no bem-estar de seus cidadãos – fosse ele colonial, imperial ou republicano -, tais obras resultaram de um esforço extraordinário por parte de seus autores e chegaram até nós quase por acaso, uma vez que a maior parte do repertório musical produzido no Brasil nos séculos XVIII e XIX se perdeu.

Em lugar de alimentar disputas entre pesquisadores, músicos, instituições, cidades, estados e países através desse repertório, não seria melhor aprender com o seu exemplo? Ou usá-lo com finalidades humanas e reintegradoras? Assim, editar essas obras porque são um exemplo de vida, independente de seu valor estético, religioso, nacionalista e tudo o mais que pode estar nelas inscrito, relacionando-as ao presente e ao lugar onde vivemos, qualquer que seja ele, parece-me uma perspectiva mais democrática do que as anteriormente mencionadas.

A falta de referenciais confiáveis da era pós-moderna realmente nos deixa sem abrigo diante de todos esses conflitos, abrigo que nos permitiria refletir sobre o que fazer com nosso trabalho e como transformá-lo em uma força para a construção de um mundo mais justo e solidário. Mas olhando por outro ângulo, pode ser que a dificuldade desta época seja também uma oportunidade para reconsiderarmos o significado da musicologia, re-pensarmos o que é possível fazer e para onde queremos reorientar a edição musical. Jean-Yves Leloup sempre cita este *coan* japonês, no qual se destaca justamente a perspectiva de oportunidade: "*Minha casa pegou fogo; nada mais me oculta a lua deslumbrante*". E Leloup conecta esse *coan* à pergunta que certa vez foi feita a Jean Cocteau: "*se sua casa pegasse fogo, o que você salvaria*?" Cocteau respondeu: "*o fogo!*" A musicologia já está ardendo há pelo menos duas décadas. Resta a nós a decisão do que salvar.

EQUIPE EDITORIAL

Aluízio José Viegas. É músico integrante da Orquestra Lira Sanjoanense, na qual exerce múltiplas funções. Foi membro da diretoria, instrumentista e regente da Sociedade de Concertos Sinfônicos de São João del-Rei, entre 1997 e 2004. Realiza pesquisas sobre a música sacra de Minas Gerais desde a década de 1970, tendo sido assessor litúrgico da série Acervo da Música Brasileira.

Anderson Rocha. Mestre em musicologia pela Universidade de São Paulo e mestre em violino pela Louisiana State University, integrou grupos como a Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, Mississippi Symphony Orchestra e Quarteto de Cordas Aureus. Atualmente é professor do Departamento de Artes da Universidade Federal de Mato Grosso.

Fernando Binder. Mestre em Musicologia pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista. Foi editor da série Acervo da Música Brasileira. Além de edições críticas, desenvolve pesquisas em organologia e arquivologia musical. É coordenador do Projeto de Re-estruturação e Organização da Seção de Música do Museu de História dos Salesianos no Brasil.

Marcelo Campos Hazan. Foi professor designado da Universidade Estadual de Minas Gerais e professor visitante da Universidade Federal do Rio de Janeiro, além de editor e revisor da série Acervo da Música Brasileira. Atualmente é estudioso visitante da Columbia University (Nova York).

Paulo Augusto Castagna. Professor e pesquisador do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista. Coordenou a organização da Seção de Música do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo (1997-1999), a pesquisa musicológica da série História da Música Brasileira (TV Cultura de São Paulo, 1999) e da série Acervo da Música Brasileira. Foi co-coordenador dos Simpósios Latino-Americanos de Musicologia de Curitiba (1997-2001) e coordenador dos Encontros de Musicologia Histórica de Juiz de Fora (2000-2008).

Paulo Castagna
Coordenador do PAMM

Antônio dos Santos Cunha

Muito pouco se sabe sobre a vida de Antônio dos Santos Cunha. O musicólogo José Maria Neves procurou informações em Portugal, identificando dezenas de homônimos. Dentre estes, descobriu que "*mais ou menos uns vinte*" se dedicaram à música,[4] porém sem que fosse possível estabelecer uma correspondência com o autor representado neste volume. A hipótese de que fosse português, sobre a qual se pautou a pesquisa de Neves, é reforçada em função do grande fluxo de músicos lusitanos em direção às Minas Gerais naquele tempo. Também é provável que Santos Cunha tenha sido branco, pelo fato de ter pertencido à Ordem Terceira do Carmo e à Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos, de São João del-Rei, muito embora as exigências de sangue já não fossem mais rigidamente observadas no oitocentos. O que se sabe ao certo é que, na Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos, Antônio dos Santos Cunha foi registrado como irmão em 17 de fevereiro de 1801. Além disso, existe uma anotação em um dos livros de termos da Ordem Terceira do Carmo desta cidade, recebendo-o como irmão em 1800, bem como outra datada de 1815, mencionando-o como ausente para Lisboa.[5]

Pode-se concluir então que o compositor estava em São João del-Rei em 1800 e 1801, mas encontrava-se em Lisboa em 1815. Como não existem documentos que comprovem outras viagens entre 1800 e 1815, supõe-se que durante esse tempo permaneceu principalmente na cidade mineira. Assim como não se pode afirmar com certeza que seria português, também não há indícios de que tenha nascido em São João del-Rei ou qualquer outra cidade brasileira.

Com base no exposto e na análise de sua obra, conjectura-se, mesmo que de maneira muito frágil, que Antônio dos Santos Cunha tenha nascido por volta de 1775. Muito mais difícil é calcular sua data de falecimento, que pode ter ocorrido em qualquer momento a partir de 1822, data que se depreende da dedicatória de sua Missa e Credo a Cinco Vozes. Seja como for, são conhecidas apenas oito obras deste autor, considerando-se, para esse efeito, a Missa e Credo a Cinco Vozes como duas e as Matinas da Semana Santa como três composições distintas. Tais obras estão mencionadas na tabela 1, com a indicação dos arquivos e copistas de seus manuscritos:

---

[4] NEVES, Maria Stella. São João del-Rei, 3 ago. 2004, 2 fitas cassete (60 min.). Entrevista concedida a Edílson Rocha.

[5] NEVES, José Maria (org.). *Música sacra mineira:* biografias, estudos e partituras. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2000. p.99.

Tabela 1. Relação das obras conhecidas de Antônio dos Santos Cunha.

	ACMRJ	AJV	OLS	ORB
Kyrie e Gloria do Ordinário da Missa ("Missa a Quatro Vozes")				- Martiniano Ribeiro Bastos - outros copistas
Kyrie e Gloria do Ordinário da Missa ("Missa e Credo a Cinco Vozes")	copista não identificado	- Francisco José das Chagas - Francisco de Paula Miranda - Presciliano Silva - outro copista		- José Alves da Trindade
Credo, Sanctus/Benedictus e Agnus Dei do Ordinário da Missa ("Missa e Credo a Cinco Vozes")	copista não identificado	- Francisco José das Chagas - Martiniano Ribeiro Bastos - outro copista		
Matinas de Quinta-feira Santa			- diversos copistas	- autógrafo - Francisco José das Chagas - Martiniano Ribeiro Bastos
Matinas de Sexta-feira Santa			- diversos copistas	- autógrafo - Francisco José das Chagas - Martiniano Ribeiro Bastos
Matinas de Sábado Santo			- diversos copistas	- autógrafo - Francisco José das Chagas - Martiniano Ribeiro Bastos
Pange lingua (para baixo solista)			- Francisco José das Chagas - outro copista	
Hino, Antífona, *Veni Sancte Spiritus* e *Domine, ad adjuvandum* da Novena de Nossa Senhora da Boa Morte			- Joseph Florêncio de Oliveira Gama - Francisco de Paula Miranda - outros copistas	- diversos copistas

Não se pode precisar ainda a seqüência cronológica destas composições, mas alguns indícios, ainda que pouco sólidos, levam a crer que a Missa e Credo a Cinco Vozes seja a mais recente delas. Devido ao maior emprego de fugatos de origem italiana, progressões harmônicas e outros procedimentos típicos do estilo barroco, pode-se especular que as três Matinas sejam anteriores.

A análise do repertório de Antônio dos Santos Cunha reforça a tese de que o autor adquiriu sua formação musical fora das Minas Gerais, possivelmente em Portugal, e a ópera italiana aparenta ter importante influência em sua obra. Compôs melodias vocais muitas vezes virtuosísticas, algumas com difíceis mudanças de registro e cujo modelo se aproxima mais

6 VIEGAS, Aluízio José. Música em São João del-Rei – de 1717 a 1900. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei*, São João del-Rei, v.5, 1987, p.53- 65.

7 VIEGAS, Aluízio José. São João del-Rei, 3 ago. 2004, 2 fitas cassete (60 min.). Entrevista concedida a Edílson Rocha.

da música feita na Europa ou na Corte. Do ponto de vista instrumental, destaca a clarineta, habitual solista em suas Missas. O *Qui sedes* da Missa e Credo a Cinco Vozes apresenta um longo solo no qual é explorada a agilidade do instrumento, utilizando o registro do clarino com efeito expressivo. Emprega cromatismos de difícil execução nos solos de trompa e em diversas oportunidades, Santos Cunha escreve para as cordas passagens mais agudas do que as habitualmente encontradas em outros autores da época.[6] Costuma também conferir à viola uma independência maior que a concebida por muitos outros compositores, reservando a ela algumas passagens e solos importantes. A maioria dos solos instrumentais, entretanto, fica por conta do violino I, não obstante os níveis de dificuldade para execução destes e dos violinos II serem semelhantes. Por vezes, linhas solísticas são escritas tanto para um quanto para o outro, principalmente em dobramentos com as vozes. Os dobramentos entre instrumentos e cantores, solistas ou não, são recursos habituais em suas composições. Deve-se ressaltar que o autor não o faz de maneira rígida, sendo muito comum, por exemplo, que dobre o soprano com o violino I e, no momento seguinte, o faça com o violino II ou a viola.

Santos Cunha aparenta demonstrar maior preocupação com o aspecto musical do que com a inteligibilidade do texto.[7] É o que sugere o emprego de textos simultâneos em construções que funcionam como contracantos, estrutura largamente encontrada em toda sua obra. Essa politextualidade sacrifica a perfeita compreensão das palavras, mas permite uma grande gama de efeitos musicais e dramáticos. É o que se pode observar no *Laudamus* da Missa e Credo a Cinco Vozes. Outro recurso recorrente é a apresentação de um material, por uma voz, sendo este repetido em seguida, por outra, como ocorre ao início do *Qui tollis* dessa mesma Missa. Nas obras de Santos Cunha também são encontradas passagens em que as vozes cantam linhas melódicas distintas em contraponto, mas com o mesmo texto, gerando um descompasso em relação à prosódia.

Um processo composicional muito usado é o das entradas canônicas, onde o início de cada frase musical é repetido por outra voz ou instrumento. Tal recurso pode ser apreciado, por exemplo, em uma das repetições do coro no *Kyrie* da Missa e Credo a Cinco Vozes. Relações tonais tradicionais são empregadas, não obstante o trânsito por regiões harmônicas mais afastadas. De fato, ao lado das costumeiras modulações para tonalidades vizinhas e paralelas, surge o colorido de tonalidades distantes, acordes inesperados e resoluções deceptivas. É comum o emprego de dominantes substitutas com a alteração ascendente da fundamental.

A preocupação do compositor para que a retórica musical caminhe junto com retórica textual é patente. Santos Cunha emprega somente três vozes no *Domine Deus* de suas Missas – texto que se refere à Santíssima Trindade – bem como utiliza fermatas sobre acordes tensos quando o momento litúrgico assim o sugere. Recitativos e suspensões emprestam força quase cênica a passagens específicas, como também se observa intenções dramáticas, por exemplo, nas indicações de ***fp*** do *Crucifixus* da presente obra.

Santos Cunha aprecia por vezes sonoridades "duras". É o caso de apojaturas simples ou duplas sobre uníssonos, algumas nas vozes graves, gerando grande tensão. Em alguns momentos podem surgir segundas maiores simultâneas bem como menores, inclusive cromáticas. Em sua música podem ser eventualmente encontradas quintas paralelas talvez intencionais, na maioria das vezes em movimentos descendentes. Para ouvidos acostumados a uma sonoridade branda, tais recursos chamam especial atenção, mas não se deve esquecer que habitualmente são usados em função do texto.

Seus compassos preferenciais são os binários ou os quaternários simples, eventualmente os ternários e os compostos. São comuns os andamentos contrastantes, mas quase nunca ocorrem variações progressivas de agógica. Uma estrutura muito empregada por Santos Cunha é a do coro como sustentação harmônica, no qual as vozes se movimentam por graus conjuntos e em blocos. A melodia, nesses casos, pode ser apresentada tanto por um instrumento quanto por um cantor solista, que é o caso mais comum na Missa e Credo a Cinco Vozes, enquanto o restante da orquestra executa arpejos ou passagens de efeito.

As finalizações também são dignas de nota. É habitual que sejam construídas na forma de *codetta*, nas quais poucos compassos apresentam um movimento melódico descendente, fazendo com que a orquestra execute principalmente notas graves no último acorde. É muito comum, nos finais de seções, o acorde de I grau em cadência na segunda inversão, que funciona como retardo para o V grau e posterior resolução no I. O emprego desta estrutura ajuda no reconhecimento das frases, uma vez que permite desvendar o modo como o compositor orientou suas idéias.

Outra estrutura muito apreciada pelo compositor é o fugato, empregado no *Cum Sancto Spiritu* de suas duas Missas, após uma solene introdução homofônica. Sua elaboração no caso da Missa e Credo a Cinco Vozes é bastante complexa e demonstra o domínio do compositor sobre esta técnica. Após a entrada do soprano surge um segundo tema com o texto *amen*, distinto do sujeito da fuga apresentado em seguida pelo contralto. O tema principal, porém, é reapresentado pelas demais vozes, em relação de quintas. A liberdade de escrita para o soprano é explorada na seqüência do fugato, à maneira de um contra-sujeito,

---

[8] VIEGAS, Aluízio José. São João del-Rei, 3 ago. 2004, 2 fitas cassete (60 min.). Entrevista concedida a Edílson Rocha.

quando uma passagem em colcheias é apresentada e desenvolvida. O encerramento desta subseção ocorre homofonicamente, iniciando-se nova subseção na região da dominante, com re-exposição do tema principal no soprano. Desta vez o segundo tema fica a cargo do tenor, ocupando-se o contralto de completar a melodia principal, enquanto o soprano realiza uma parte livre. Nos compassos subseqüentes, o tenor e o baixo reapresentam o tema principal, encerrando-se esta unidade com uma terceira subseção, a repetição do *amen*, na qual transparece a influência rossiniana na condução dos violinos.

A Missa e Credo a Cinco Vozes apresenta outros procedimentos musicais menos comuns na obra de Santos Cunha, como a longa introdução instrumental do *Crucifixus*. O mesmo se pode dizer da ausência das cordas nos primeiros oito compassos desta mesma unidade e o emprego das vozes *a cappella* no *Benedictus*.

Ainda há curiosidades em sua obra como uma evocação do tema inicial da *Marselhesa* na Missa a Quatro Vozes, bem como um trecho de solo instrumental com o coro fazendo sustentação harmônica nas Matinas de Quinta-feira Santa que lembra a segunda melodia do *Intermezzo* da ópera *Cavalleria Rusticana*, composição célebre e muito posterior. Além disso, um motivo melódico empregado por Paganini (1782-1840) em seu Concerto n.1 para violino pode ser encontrado no *Cum Sancto Spiritu* da Missa e Credo a Cinco Vozes.[5]

Talvez não seja arriscado dizer que Antônio dos Santos Cunha estivesse musicalmente mais amadurecido que a maioria dos compositores mineiros do seu tempo. Seu repertório em nada soa ingênuo e seus trabalhos não deixam dúvidas de que foi um dos mais criativos e surpreendentes músicos de sua época, e que sua obra merece ser divulgada.

Edílson Rocha
Depto. de Música da Universidade Federal de São João del-Rei

BIBLIOGRAFIA

DIAS, Sérgio. Considerações sobre a originalidade da música mineira setecentista. IV ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, Juiz de Fora, 21-23 jul. 2000. *Anais*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2001. p.143-172.

NEVES, José Maria (org.). Música mineira do século XIX. III SEMINÁRIO SOBRE A CULTURA MINEIRA: século XIX, Belo Horizonte, 1980. *Anais*. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura, 1982. p.19-43.

__________. *Musica sacra mineira*: biografias, estudos e partituras. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2000. 359p.

__________. *A Orquestra Ribeiro Bastos*: a vida musical em São João del-Rei. São João del-Rei: Projeto Aquarius, 1984. 30p.

NEVES, Maria Stella. São João del-Rei, 3 ago. 2004, 2 fitas cassete (60 min.). Entrevista concedida a Edílson Rocha.

SINZIG, Frei Pedro. Arquivo Nacional. In: *Pelo mundo do som*: dicionário musical. 2. ed. Rio de Janeiro: Kosmos, 1976. 612p.

VIEGAS, Aluízio José. Música em São João del-Rei – de 1717 a 1900. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei, São João del-Rei*, v.5, 1987, p.53- 65.

__________. São João del-Rei, 16 abr. 2004, 2 fitas cassete (60 min.). Entrevista concedida a Edílson Rocha.

São João del-Rei de Antônio dos Santos Cunha

Embora os autores dos volumes 1 e 2 desta série – José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita e Jerônimo de Sousa – tenham vivido em Diamantina e Ouro Preto um pouco antes de Antônio dos Santos Cunha, as condições ambientais dos três eram basicamente idênticas, assim como eram irmãs as três vilas nas quais iniciaram suas atividades musicais e semelhante a religiosidade da época colonial que, enfim, foi a grande seiva que alimentou a inspiração musical dos citados compositores.

Os trinta anos finais do século XVIII, apesar da decadência da mineração aurífera, foi a fase mais significativa da nossa arquitetura religiosa, quando foram erguidos os suntuosos templos do barroco mineiro, palcos dourados de imponentes liturgias, para as quais se fundaram orquestras e se contrataram compositores, como os supra mencionados.

Parodiando o autor sagrado, eu poderia começar o meu artigo sobre São João del-Rei de Antônio dos Santos Cunha, dizendo que *no princípio era o sertão*. Sertão bravio e só ralamente povoado pelos índios cataguás. Natureza encantada, onde habitavam forças tanto benignas quanto malignas, que, a partir de 1674, os bandeirantes paulistas tiveram de enfrentar, abrindo caminhos, devassando matas, vadeando os rios, plantando arraiais. No final do século XVII, um desses paulistas, Tomé Portes d'El Rey, afazendou-se junto ao Rio das Mortes, local que Antonil acharia "*muito alegre e capaz de se fazer nele morada permanente*".

A profecia de Antonil se tornaria realidade, quando, em 1705, Antônio Garcia da Cunha, fundava o Arraial Novo de Nossa Senhora do Pilar do Rio das Mortes, que ganharia o título sagrado e real de São João del-Rei, no dia 8 de dezembro de 1713, ao ser elevado a vila, e que conservaria ao se tornar cidade no dia 6 de março de 1838.

Índios, poucos; negros, muitos; paulistas, inicialmente; emboabas ou forasteiros, depois: eis as bases humanas sobre as quais se ergueu a sociedade que tinha por missão construir para o futuro uma das principais cidades de Minas Gerais, destinada a escrever seu nome na história do Brasil, como capital da Comarca do Rio das Mortes, "*a mais vistosa e a mais abundante de toda a Capitania*", no dizer do desembargador José João Teixeira, já em fins do século XVIII.

Graças à sua privilegiada posição geográfica, no entroncamento de vários caminhos, e fundamentada numa economia escravista que, além da mineração aurífera, se diversificou em outras atividades rendosas, a Vila de São João del-Rei assistiu a implantação das estruturas civis, representadas pelo Senado da Câmara, pela Real Intendência e Casa de Fundição do Ouro, pelo pelourinho, cadeia e forca, símbolos daquilo que a Inquisição chamava de *braço secular*, a dura e implacável repressão penal da época. Assistiu também a implantação das estruturas eclesiásticas e religiosas da Igreja Católica, parceira da monarquia portuguesa, na formação da nossa identidade cultural e histórica, num tempo em que cristianizar era o mesmo que colonizar.

O tempo era do *padroado régio* sobre as coisas da Igreja Católica, única permitida nos domínios portugueses. E, como a Capitania de Minas era território vedado às ordens religiosas primeiras e segundas, foram as irmandades, confrarias e ordens terceiras, constituídas de leigos, que, de fato, com o beneplácito

régio, organizaram a Igreja mineira, construíram seus templos e sustentaram o culto, assistiram aos necessitados, enterraram e sufragaram os mortos, promoveram as festas e patrocinaram as artes.

Em São João del-Rei, como de resto em toda a capitania, a implantação e o desenvolvimento dessas associações, no século XVIII, foi acontecendo paralelamente à evolução da sociedade mineira. Assim, da polarização inicial entre senhores brancos e escravos negros, surgiram as respectivas irmandades do Santíssimo Sacramento e de Nossa Senhora do Rosário. Com a diversificação étnica e econômica subseqüente, apareceram também as irmandades, que ainda hoje persistem, de São Miguel e Almas, do Senhor dos Passos; as ordens terceiras de São Francisco de Assis e de Nossa Senhora do Carmo; as confrarias de São Gonçalo Garcia, de Nossa Senhora das Mercês e de Nossa Senhora da Boa Morte. A importância social e religiosa dessas associações era tanta que, sem elas, pode-se dizer, ninguém vivia nem morria.

Nosso catolicismo colonial, especialmente o mineiro e são-joanense, trouxera muito do catolicismo europeu da baixa Idade Média, pré-tridentino, com suas práticas, devoções, crenças e crendices. Guiados pela ilusão do enriquecimento rápido e predatório, os aventureiros paulistas e seus gananciosos concorrentes emboabas, que se instalaram em Minas, nos seus primeiros anos, aqui viviam marcados pela insegurança e pela instabilidade. As condições adversas de vida favoreceram o surgimento e a permanência por muito tempo de uma religiosidade utilitária, eivada de sustos e superstições. Deus e os santos, que tanto podiam proteger quanto castigar, melhor fora que os tivessem favoráveis, através da presença de suas imagens e de rituais de devoção que adquiriam um conotação de eficácia quase mágica.

Das muitas devoções barrocas mineiras e são--joanenses, vinha em primeiro lugar, logicamente, a dedicada ao próprio Deus – onipotente, onisciente, onipresente – equiparado à figura do Rei de Portugal, que, embora distante, estava presente, através de seus representantes, que tudo podiam, sabiam, viam. A Deus se devia laudação, bendição, adoração e glorificação, como expressas no *Gloria* da Missa: *Laudamus te, Benedicimus te, Adoramus te, Glorificamus te*, ou nos pedidos de perdão e atos de agradecimentos: *Kyrie eleison, Gratias agimus tibi, Te Deum laudamus*.

Mas, apesar de uno, Deus era também uma Santíssima Trindade de três Pessoas que se deviam honrar separadamente. O Pai, como criador e mantenedor do universo, que tudo vê e controla, era, freqüentemente, representado na imagem de um ancião, esculpido em pedra sabão, sobre a portada ou sobre o altar-mor das principais igrejas do barroco mineiro, quase sempre com o olho arregalado e vigilante sobre o povo fiel e súbdito, como a adverti-lo ameaçadoramente com aquele apavorante *Deus te vê* da antiga catequese católica do medo. O Espírito Santo tinha, em Minas, mais do que nas outras capitanias, o seu culto lembrado nas festas do Divino, em Pentecostes. Na Idade Média, o Espírito Santo fora, de certa forma, a heresia de Deus, pois lembrava a liberdade e as afirmações, nem sempre permitidas, de Joaquim de Fiore. Por isso, foi em Minas, longe do litoral e da ortodoxia dos jesuítas, que, sob a influência das visitações franciscanas, melhor floresceram as suas festas, com grandes manifestações populares e culturais. O Filho tinha seu culto diversificado em várias ocasiões anuais e em práticas que lembravam a encarnação, nas festas natalinas; a eucaristia, nas solenníssimas procissões de *Corpus Christi*, revestidas de caráter oficial obrigatório; e o Senhor Bom Jesus, nas dramáticas encenações dos sofrimentos de sua paixão e morte.

Os tempos eram difíceis; os sofrimentos, constantes, principalmente para os escravos; os pecados, numerosos; o remorso, incômodo; o medo do inferno, preocupante; o desejo do céu, verdadeiro. Daí, talvez, a nossa sentimental piedade e veneração dos aspectos mais tragicamente humanos da vida de Jesus, de cuja compaixão se esperava alívio e resignação diante das condições da vida. As sofridas imagens barrocas de Cristo e de Maria eram também imagens da sociedade colonial mineira e, portanto, são-joanense, dividida em segmentos antagônicos, sobre a qual pesava uma grande e paradoxal contradição entre graça e pecado, entre o bem que se almejava e o mal que se praticava. Sociedade de senhores brancos de fé viva, mas, acima de tudo, pecadores, que viviam e, principalmente, morriam sob a ação do remorso. Grandes pecadores e maiores penitentes, eles tinham vivo o sentimento de culpa e procuravam o único apoio possível, apelando para a misericórdia divina, cujo perdão esperavam obter na hora da morte, através das invocações trágicas e dolorosas da vida de Cristo e de sua mãe, a Senhora das Dores. Atolados, embora, na cobiça e na luxúria, faziam penitência, construíam igrejas, alforriavam escravos nos testamentos, recomendavam missas, muitas missas, e morriam penitentes, na esperança de que Deus, afinal, lhes fosse clemente. Sociedade de escravos pretos que, nesta vida, vivendo os seus mistérios dolorosos, tinham o consolo, alienante mas verdadeiro, de, na outra vida, alcançarem os conseqüentes mistérios gloriosos do terceiro terço do rosário de Nossa Senhora, conforme lhes prometia Vieira.

Toda a arte religiosa, na música, escultura, pintura e arquitetura, na liturgia e na para-liturgia, naquilo, enfim, que se convencionou chamar de barroco mineiro, nada mais era do que a mostra de uma cultura tecida de todos esses conflitos existenciais, de graça e pecado, que se resumiu na figura mesma do seu maior artista, o gênio barroco por excelência: Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Nem branco nem preto, mas mestiço, pardo, filho do pecado, trazendo no corpo os sinais todos da paixão de Jesus; no sangue, a impureza da raça; na

alma, as angústias da terra, barroca ela também na sinuosidade de suas montanhas, no lusco-fusco de seus vales, nas profundas chagas de suas betas auríferas, na mística de suas roxas quaresmeiras.

Em segundo lugar, prevaleceram nas Minas setecentistas, como em São João del-Rei, as devoções marianas, principalmente sob dois de seus títulos. O de Nossa Senhora da Conceição, para os senhores brancos, que se prolongava no outro título, igualmente caro aos mineiros, de Nossa Senhora do Carmo. E o de Nossa Senhora do Rosário, para os negros escravos, que, por sua vez, se prolongava no de Nossa Senhora das Mercês.

Em Nossa Senhora da Conceição e Nossa Senhora do Rosário tomava dimensões sagradas a diferença social da época, na superioridade da primeira sobre a segunda. Embora em quase todas as antigas localidades mineiras, oriundas dos tempos coloniais, fossem igualmente presentes os altares e as igrejas consagrados a esses dois títulos marianos, são, no entanto, raras as paróquias e, por conseguinte, as localidades que tiveram por padroeira principal Nossa Senhora do Rosário. As poucas exceções são, quase sempre, de origem quilombola ou de época posterior. Pelo contrário, são incontáveis as localidades que trazem Nossa Senhora da Conceição por titular. Era como se não ficasse bem aos senhores brancos viverem submissos numa paróquia ou localidade sob a proteção de uma santa patrona dos seus escravos.

Por último, havia as devoções a outros santos e santas, protetores de brancos ou de negros, das senzalas ou da casa grande. Num tempo de insegurança, perigos e dificuldades de toda ordem, quando escasseavam os recursos humanos, nada de admirar que os mineiros recorressem aos patronos celestes contra os males que os ameaçavam: São Brás, São Libório, São Bento, Santa Luzia, São Jerônimo, Santa Bárbara. Havia também os santos patronos dos diversos ofícios, das diversas irmandades, das diversas categorias de pessoas, e para todos os fins que se almejassem alcançar. Haja vista, por exemplo, o caso da Senhora Sant'Ana, que teve um culto muito difundido em Minas, porque lhe era atribuída a ajuda no achamento das jazidas do ouro e das pedras preciosas. Isso porque, segundo a crença cristã, ela fora que gestara, imaculada em seu ventre, uma pérola preciosa e pura, destinada a ser a mãe de Jesus. Ora, conforme o evangelho de Mateus, a terra também era um ventre fecundo, que guardava escondido um tesouro de especial valor, pelo qual era justo tudo se apostar. Ninguém havia no céu, portanto, que melhor pudesse ajudar ao minerador a encontrá-lo do que Sant'Ana.

Expressão das contradições barrocas e da piedosa tradição das irmandades, essas devoções eram, apesar de tudo, a genuína manifestação cultural de uma civilização, brotadas das necessidades existenciais dos nossos primeiros tempos. Devoções de gente simples, que confundia santos com imagens, muitas delas, hoje, totalmente desconhecidas da população, mas que foram, um dia, confidentes das preces de súplicas, dos lamentos de dor, das alegrias do agradecimento, das esperanças de aflitas promessas.

Na transição do século XVIII para o XIX, em que Antônio dos Santos Cunha viveu em São João del-Rei, a economia mineira sofria as conseqüências da crise da mineração, sob a constante ameaça da *derrama*, que acabou por levar alguns afoitos à Inconfidência Mineira. Ao seu arauto maior, o Tiradentes, que sonhara São João del-Rei como capital da sonhada república, coube o pior castigo, morrendo enforcado em 1792. Sua terra natal comemorou sua morte e o malogro da conjuração com solene *Te Deum* e três noites de luminárias.

São João del-Rei, porém, superou a crise do final do setecentos, quando, com a vinda da corte portuguesa para o Rio de Janeiro, foi incumbida, como sede da Comarca que mais produzia alimentos, de abastecer com seus produtos a numerosa população que viera com a família real.

A esse tempo a população da vila era de cinco a sete mil habitantes, dos quais somente um terço era de brancos. Suas ruas assistiam diariamente o desfile das tropas militares e o vaivém dos escravos, a faina dos oficiais mecânicos e dos que mineravam suas betas, a vaidade do ouvidor e do capitão-mor, a solenidade de eclesiásticos e juízes, a prepotência de almotacéis e meirinhos, a empáfia de vereadores e escrivães, a brutalidade dos capitães-do-mato e a tristeza do negro no pelourinho. A pobreza era especialmente visível aos sábados, quando, segundo o costume, os mendigos saíam às ruas a esmolar.

Do ponto de vista cultural e artístico, havia em funcionamento na vila uma *aula régia de latim*, duas orquestras, que permanecem atuantes até hoje, e uma *casa da ópera*. Iniciativas que prepararam o terreno para o novo conceito de civilização que viria, em conseqüência da independência do país, e que se tornou manifesto quando Batista Caetano de Almeida criou, em 1827, uma biblioteca pública e o jornal *Astro de Minas*. Foi também naquele período que os terceiros franciscanos e carmelitas edificaram os seus magníficos templos, duas das melhores expressões do barroco mineiro.

Mas era na matriz de Nossa Senhora do Pilar, adornada de ouro e de especiosas pinturas, onde em 1751 se oficiaram as barroquíssimas exéquias de Dom João V, que, ao som da melhor música local e de eloqüentes sermões, o fausto sagrado acontecia. Por qualquer motivo – nascimento, aniversário, casamento ou morte de príncipes, infantes e infantas, reis ou rainhas, pela repressão de uma revolta ou a destruição de um quilombo – havia sempre um *Te Deum* a cantar, para o qual o Senado da Câmara expedia dezenas de convites e comparecia incorporado, com vaidoso prazer.

Tanta era, por esse tempo, a fama e a distinção da vila de São João del-Rei que todos os visitantes europeus – mais de uma dezena – que nela estiveram naqueles dias, não lhe regatearam elogios. Assim Pohl: "*esta cidade figura entre as mais limpas e alegres que já encontrei no Brasil*". Assim, também, Luccock: "*um desejo de felicidade, social e razoável, pareceu-me ser a mola principal que dá vida a essa agradável cidade, e jamais sociedade alguma, com a qual tenha eu travado relações íntimas, alcançou tão plenamente semelhante objetivo. O povo possui bom humor, espírito independente, gosta apaixonadamente de dançar, é amável e bondoso* [...] *numa aparência uniforme de vadiagem, displicência e repouso social*." Assim, ainda, Spix e Martius: "*ruas calçadas, belas igrejas guarnecidas com pinturas de artistas nacionais, lojas fornecidas de todos os artigos de luxo e do comércio europeu e muitas oficinas indicam a riqueza do lugar que é considerado entre os mais animados do Brasil*."

Em conseqüência desse seu pujante comércio, novo surto desenvolvimentista, que se manifestou, sobretudo, na arquitetura civil, ocorreu na vila, a partir de 1808, alentado também pelo movimento da emancipação nacional, do qual de tal modo participou intensa e patrioticamente, que mereceu do Patriarca da Independência, José Bonifácio de Andrada e Silva, o honroso apelido de *Briosa e Fiel*.

Foi nesse contexto histórico e cultural, foi nesse ambiente econômico, religioso e social que viveu o professor e compositor musical Antônio dos Santos Cunha, objeto do presente volume da série Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro.

Antônio Gaio Sobrinho
Universidade Federal de São João del-Rei

BIBLIOGRAFIA

GAIO SOBRINHO, Antônio. *Retalhos de uma cidade*. São João del-Rei: edição do autor, 2008.

LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*. Tradução de Milton da Silva Rodrigues. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1975. 435p.

POHL, Johann Emmanuel. *Viagem no interior do Brasil*. Tradução de Milton Amado e Eugênio Amado. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1976. 417p.

SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. *Viagem pelo Brasil*, 1817-1820. Tradução de Lúcia Furquim Lahmeyer. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1981. 3v.

TORRES, João Camilo de Oliveira. *História de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Difusão Panamericana do Livro, 1961. 5v.

Obra Editada

PAMM 17 – **Missa e Credo a Cinco Vozes**
(soprano solo, quatro vozes, violinos I e II, viola, violoncelo, contrabaixo, flautas I e II, clarinetas I e II, fagotes I e II, trompas I e II, trompetes I e II, trombone, tímpanos)
Duração aproximada: 52 minutos.
Edição: Paulo Castagna e Fernando Binder

Diferentemente das partes ou unidades do Próprio (Intróito, Gradual, Ofertório, Comúnio, etc.), cujos textos variam de uma festa para outra, as unidades do Ordinário são cantadas na Missa sempre com o mesmo texto ou, em alguns casos, com textos referentes a um determinado tempo litúrgico. Desde fins da Idade Média, a polifonia foi preferencialmente aplicada a cinco unidades do Ordinário: *Kyrie*, *Credo*, *Gloria*, *Sanctus/Benedictus* e *Agnus Dei*. Com o aumento da duração das composições a partir de meados do século XVIII, em Portugal e no Brasil, o Ordinário das Missas festivas (e não, portanto, das Missas feriais) passou a ser agrupado em dois grandes blocos: o primeiro, denominado "Missa", era integrado pelo *Kyrie* e *Gloria*, enquanto o segundo, denominado "Credo", era constituído pelo *Credo*, *Sanctus/Benedictus* e *Agnus Dei*. Por essa razão, o Ordinário completo de uma Missa festiva era normalmente denominado "Missa e Credo". Na prática da época, os compositores muitas vezes colocavam em música apenas um ou outro bloco, a ser complementado, durante sua execução, por uma "Missa" ou por um "Credo" não necessariamente composto pelo mesmo autor.

A Missa e Credo a Cinco Vozes de Antônio dos Santos Cunha está preservada em diversos manuscritos, representados na tabela 2. Nenhum deles traz o Ordinário completo, à exceção da fonte A, guardada no Arquivo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro, que serviu de base para esta edição. Este manuscrito, o mais antigo encontrado, é uma cópia em partitura. As demais fontes, todas pertencentes a acervos de São João del-Rei, registram apenas a "Missa" (fontes B, D e E) ou o "Credo" (fonte C). Tal como a fonte no Rio de Janeiro, os manuscritos sanjoanenses são cópias, porém em partes cavadas, não partitura.

A situação das fontes suscitou, durante o processo editorial, uma dúvida sobre a gênese da obra: como Antônio dos Santos Cunha teria originalmente musicado os dois blocos do Ordinário, conjunta ou separadamente? Diante da inexistência de um autógrafo, é difícil saber se a Missa e Credo a Cinco Vozes foi inicialmente composta com o Ordinário completo e depois desdobrada em "Missa" e "Credo", por ocasião da elaboração das cópias sanjoanenses, ou se os dois blocos foram compostos em momentos distintos e depois agregados no manuscrito abrigado no Rio de Janeiro. As inscrições "*Finis*", "*Finis Opera*", "*Finis coronat opera*" ou "*Finis coronat opus*", ao final de alguns dos manuscritos da "Missa", sugerem esta segunda hipótese. Há que se considerar também uma relação de manuscritos musicais que consta no inventário *post-mortem* dos bens pertencentes ao músico Lourenço

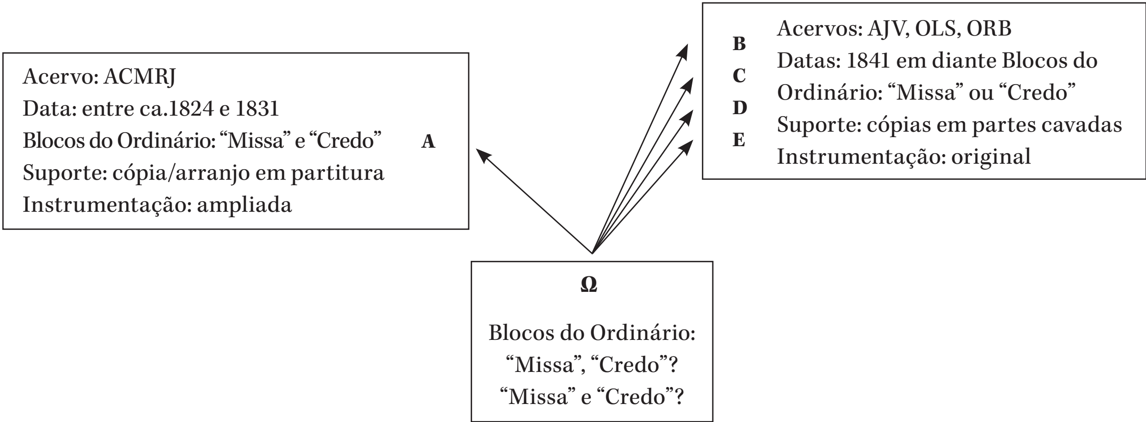
José Fernandes Braziel, de São João del-Rei. Neste inventário, datado de 1831, estão citados três manuscritos referentes ao Ordinário da Missa, da autoria de Antônio dos Santos Cunha, a saber, "*Missa pequena*", "*Credo*" e "*Missa com grande orquestra*", possíveis autógrafos, todos perdidos.[10] Como se vê, não há, nesse documento, referência a um manuscrito intitulado "*Missa e Credo*", reforçando a possibilidade de que os dois blocos tenham sido originalmente compostos em momentos diferentes e depois vinculados na cópia abrigada no Rio de Janeiro.

Tabela 2. Missa e Credo a Cinco Vozes: fontes.

FONTE	ACERVO	SUPORTE	BLOCOS DO ORDINÁRIO	UNIDADES FUNCIONAIS
A	ACMRJ	partitura	"Missa" e "Credo"	Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus/Benedictus e Agnus Dei
B	AJV	partes cavadas	"Missa"	Kyrie e Gloria
C	AJV	partes cavadas	"Credo"	Credo, Sanctus/Benedictus e Agnus Dei
D	OLS	partes cavadas	"Missa"	Kyrie e Gloria
E	ORB	partes cavadas	"Missa"	Kyrie e Gloria

A fonte A apresenta uma quantidade menor de dinâmicas e articulações e o efetivo instrumental utilizado é maior que nas demais. De fato, além dos trompetes, trombone e tímpanos, que somente nela figuram, existem pares de flautas e de clarinetas, em lugar de apenas uma flauta e uma clarineta que aparecem nas cópias mineiras.[11] Apesar da ausência do autógrafo, é lícito conjeturar que, durante o processo de cópia e re-cópia, as fontes sanjoanenses mantiveram-se relativamente fiéis à instrumentação original, com coro a cinco vozes, cordas, flauta, clarineta e trompas I e II, e que a fonte A, embora anterior, representa uma ampliação deste efetivo original, uma re-orquestração dirigida para um conjunto coro-instrumental de renome, como veremos. Esta re-orquestração, é importantíssimo enfatizar, pode muito bem ter sido realizada por outra pessoa que não o autor, provavelmente pelo próprio copista. E muito possivelmente no Rio de Janeiro, haja vista as extraordinárias semelhanças gráficas com as partes da Missa para a Aclamação de Dom João VI, de Sigismund Neukomm (1778-1858), copiadas nesta cidade.[12] Seja como for, a figura 1 traz um estema, embora bastante simplificado, indicando os dois troncos principais em que se agrupam as fontes da Missa e Credo a Cinco Vozes.

Figura 1. Missa e Credo a Cinco Vozes: estema.



[10] O mesmo documento cita, além desses, outros três manuscritos com obras de Antônio dos Santos Cunha: Novena de Nossa Senhora da Boa Morte, Matinas de Endoenças (Matinas de Quinta-feira Santa) e *Pange lingua* (Hino para a Procissão da Trasladação do Santíssimo Sacramento). VIEGAS, Aluízio José. O inventário de um músico são-joanense do século XVIII: Lourenço José Fernandes Braziel. VI ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 22-25 de julho de 2004. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006. p.258-270.

[11] Ressalte-se, entretanto, que a fonte C1, copiada por Francisco José das Chagas em 1841, menciona na página de rosto "*violinos, violas, flautas, clarinetas, trompas e basso*", muito embora, dentre as madeiras, somente uma parte de flauta e uma de clarineta constem nesse conjunto de manuscritos.

[12] Arquivo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro (RJ), CRI-SM82, C-01.

Um cotejo entre os dois grupos de manuscritos do ponto de vista de suas orquestrações revela a existência de variantes expressivas. No *Benedictus*, as cordas se fazem presentes nos manuscritos sanjoanenses, mas não na fonte A. As partes de clarinetas I e II da fonte A correspondem às de flauta e clarineta das cópias sanjoanenses, enquanto as flautas I e II apresentam novas melodias. Já as partes de trompete I e II concebidas para a fonte A são dobramentos, oitava acima, das partes de trompas I e II que constam nos manuscritos mineiros. É importante ressaltar que essa transposição não levou em conta o fato de que, ao contrário das trompas, os trompetes da época estavam limitados à escala natural, antes da popularização do sistema de válvulas. Com efeito, aos trompetes era inexeqüível a técnica conhecida por *bouché* ou *handstop*, através da qual o trompista conseguia emitir notas fora da série harmônica, ao inserir a mão no pavilhão de seu instrumento. A derivação dos trompetes a partir das trompas para a fonte A resultou em inúmeras notas inacessíveis aos trompetes da época (corrigidas nesta edição, com menção no aparato).

Notório também é o caso dos fagotes, presentes apenas nos manuscritos A e C_1. Enquanto a fonte C_1 utiliza apenas um fagote, como baixo instrumental, como é usual à música sacra daquele período, diferente é o que ocorre na fonte A. A terceira folha deste manuscrito menciona explicitamente "*fagotes*" (embora a indicação na página de rosto seja "*fagotto*"). Além disso, os fagotes I e II trazem melodias independentes nos c.132-142 do *Credo* e existem indicações de solo nos c.3, 12, 189 e 198 do *Credo*, no c.10 do *Sanctus* e nos c.20 e 25 do *Agnus Dei* (em todos esses casos o fagote I meramente dobra o violino I). Na maior parte da obra, todavia, os fagotes tocam em uníssono. A inclusão dos fagotes na fonte A teve a exclusiva função de aumentar a densidade do efetivo instrumental, normalmente dobrando as melodias do violoncelo e/ou contrabaixo, muitas vezes do violino I, da viola e das vozes, e mais raramente, da flauta I, da clarineta I e da trompa I. Tais dobramentos resultam em freqüente utilização dos fagotes na incomum região agudíssima, assim como se observa em outras cópias do Arquivo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro elaboradas pelo mesmo copista da fonte A. Outros aspectos distinguem a fonte abrigada no Rio de Janeiro das fontes mineiras, manuscritos que forneceram subsídios valiosos para a solução de diversos problemas editoriais e que, acrescente-se, merecem uma edição própria.

A fonte A consiste de uma re-orquestração em função do fato de ter sido especificamente elaborada para uso do conjunto coro-orquestral da Catedral e Capela Imperial dos Bragança no Rio de Janeiro. Com efeito, esta partitura foi expressamente dedicada a Dom Pedro I, possivelmente com vistas à obtenção de algum tipo de mercê, como foi comum durante toda a fase monárquica. A dedicatória, anotada após a página de rosto, desmancha-se em elogios ao imperador, porém pouco informa de relevante, do ponto de vista biográfico, exceto que Antônio do Santos Cunha compunha "*nos poucos e curtos instantes* [...] *entre os deveres do emprego e os cuidados de família*":

> *"Senhor:*
>
> *Um povo que, por influxos de um príncipe o mais magnânimo e liberal, surge do abatimento em que o queria lançar o férreo e tirânico sistema de re-colonização, para colocar-se a par das nações livres, da necessidade deve estatuir a perpétua recordação aniversária das épocas de seus mais faustos e gloriosos feitos, para que a posteridade, na pacífica fruição de seus direitos, jamais se esqueça do que deve ao heroísmo de seus regeneradores.*
>
> *A toda a evidência e justiça, nenhuma outra é mais assinalada que a do memorável dia 9 de janeiro de 1822, dia em que Vossa Majestade Imperial, por inspiração do céu, acedendo aos votos dos verdadeiros filhos da pátria, se dignou a atender a justa representação da câmara desta corte e lançar a pedra fundamental do majestoso edifício de regeneração brasílica, com a sublime resposta: 'Como é para bem de todos e felicidade geral da nação, estou pronto; diga ao povo que fico'. Ali, Senhor, todas as vantagens que em si realizam, dali tiveram o seu começo! Este é o dia da salvação para o povo brasileiro! Eis o que me inflama e estimula a consagrar a Vossa Majestade Imperial a estéril produção do meu acanhado talento, intercadentemente* [sic] *cultivado nos poucos e curtos instantes que me restam entre os deveres do emprego e os cuidados de família.*
>
> *Possa ela suficientemente testemunhar a Vossa Majestade Imperial toda a extensão do meu reconhecimento, amor e adesão à sagrada pessoa de Vossa Majestade Imperial e à causa da minha pátria. O incruento sacrifício, posto que modulado em sons rudes, mas nascidos dos mais puros sentimentos, não pode deixar de agradar à divindade e fazer descer sobre nós a enchente das suas graças, conservando-nos a preciosa e augusta vida de Vossa Majestade Imperial por muitos e dilatados anos, como todos havemos mister.*
>
> *Senhor,*
>
> *Aos pés de Vossa Majestade Imperial,*
> *O mais humilde, afetuoso e reverente súdito*
>
> *Antônio dos Santos Cunha".*

Há um evento histórico especificamente mencionado nesta dedicatória: o "Dia do Fico", ocorrido a 9 de janeiro de 1822, ocasião em que o então príncipe-regente negou-se a atender à solicitação das Cortes portuguesas para retornar à Metrópole. Além disso, no enunciado da página-título deste manuscrito, há menção ao título de "Imperador Constitucional e Defensor Perpétuo do Império do Brasil", que Dom Pedro I recebeu em 12 de outubro de 1822, por ocasião da Independência proclamada poucos dias antes. Supõe-se que o manuscrito tenha sido confeccionado por essa época, mas certamente antes de 1831, quando ocorreu a abdicação de Dom Pedro à coroa brasileira.[13] Se aceitarmos como verdadeira, e não mera coincidência, a citação ao Hino da Independência da autoria de Dom Pedro I (exemplo 1), a elaboração do manuscrito é posterior a 1824. Sim, porque, deixando de lado a polêmica sobre Dom Pedro I ter composto ou não o hino na noite da declaração da Independência, a música só se tornaria corrente a partir do juramento da Constituição em 25 de março de 1824[14] e, principalmente, depois da impressão da partitura para canto e piano, cuja primeira notícia de publicação é de 13 de dezembro do mesmo ano.[15]

Exemplo 1a. Antônio dos Santos Cunha, Missa e Credo a Cinco Vozes, *Quoniam*, Soprano I, c.533-536 (e 579-582).

quo - ni-am tu so - lus, tu so - lus Do - mi - nus,

Exemplo 1b. Dom Pedro I, Hino da Independência do Brasil, c.17-20 (aqui transposto de Ré maior para Si bemol maior).

Já rai - ou a li - ber - da-de, já rai-ou a li-ber - da - de no ho - ri - zon - te do Bra - sil.

A dedicatória faz ainda referência à "re-colonização", ou seja, ao retorno da administração lusitana ao Brasil, que começou a ser exigida pelas Cortes portuguesas em 1821, embora a Colônia já tivesse sido elevada a Reino dentro do Império português desde 1815 (Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves). Foi a oposição à re-colonização que motivou a aristocracia rural brasileira, reunida em torno do Partido Brasileiro, a apoiar Dom Pedro I no rompimento com Portugal, movimento que superou tanto o Partido Português colonialista quanto o Partido Radical, anti-colonialista porém republicano. Esse processo resultou em uma Independência conservadora e monárquica, mantenedora da escravidão e da exploração latifundiária, com forte subserviência à Inglaterra, que liderava a industrialização e serviu-se do Brasil como novo mercado para seus produtos. Na dedicatória, Dom Pedro I também é chamado de "liberal", tendência dominante entre os políticos brasileiros da época, que defendiam uma Monarquia constitucional, como a da Inglaterra. Essa tendência, contudo, acabaria sendo sobrepujada pela facção conservadora, liderada por José Bonifácio de Andrada e Silva (1763-1838), que, quando da outorga da Constituição de 1824, originou a instalação de um poder executivo forte, concentrado nas mãos do Imperador.

A fonte A, portanto, representou sobretudo uma homenagem a Dom Pedro I em função de sua vitória contra a re-colonização, ficando o "Dia do Fico" caracterizado, nas palavras de Santos Cunha, como "*o dia da salvação para o povo brasileiro*". Talvez essa dedicatória seja um indício de que Santos Cunha era um proprietário de terras, onde se concentrariam os seus "*deveres do emprego*", ficando por isso sua produção musical reduzida a "*poucos e curtos instantes*", hipótese que se ajusta à possibilidade cada vez mais forte desse compositor ter sido branco e português.

A Missa e Credo a Cinco Vozes de Antônio do Santos Cunha segue as convenções do século XIX referentes à já citada divisão do texto do Ordinário da Missa. Em 1899, o musicólogo português Ernesto Vieira descreveu este procedimento da seguinte forma:

> *"A parte musical que na Missa festiva ou solene se designa especialmente com o nome de Missa, compreende os* Kyries *e a* Gloria. *Esta última compõe-se do cântico* Gloria in excelsis Deo *e de diversas frases curtas exprimindo louvor* (Laudamus), *prece* (Qui tollis) *e exaltação* (Quoniam).

[13] VIEGAS, Aluízio José. Op. cit., 2006. p.258-270.

[14] "*Com efeito, nos anos que se seguem* [a 1824] *o hino que se cantou nas grandes ocasiões, o hino a bem dizer oficial, era o de Dom Pedro, exceto a 7 de setembro, quando era cantado nos teatros, antes dos espetáculos o de Marcos Portugal*". ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. v.1, p.156.

[15] ANDRADE, Ayres de. Op. cit., 1965. v.1, p.156.

Estas três diferentes expressões da Gloria *indicam a sua divisão em três peças de diferente caráter; mas os compositores italianos nas grandes Missas de estilo teatral, para obterem maior número de trechos, retalham todas as frases, fazendo da* Gloria *um ato de ópera, com árias, coros, duetos, etc. É também uso antigo e tradicional fazer, nas Missas de grande aparato, uma extensa fuga no final, com a letra:* 'Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen'.

O Credo *constitui a segunda parte da Missa festiva e divide-se naturalmente em três peças características:* Credo, Crucifixus, Resurrexit, *formando esta última contraste com a precedente.*

Muitos compositores intercalam um solo no Et incarnatus. *Segundo o uso antigo e à imitação do final na Gloria, constituem também uma fuga muito desenvolvida as últimas palavras do* Credo: 'Et vitam venturi sæculi. Amen'. *Depois de cantar o* Credo *e durante a cerimônia do* Ofertório*, é uso cantar-se um Motete ou executar-se um desenvolvido prelúdio no órgão, ou também um trecho de música instrumental quando a Missa é com orquestra. Neste ponto abusa-se muito nas nossas igrejas, executando-se aberturas de óperas, coisa absolutamente imprópria do lugar e do ato que se celebra.*

Sanctus *e* Agnus Dei *são duas peças destacadas e independentes com que termina a parte musical da Missa completa.*" [16]

A obra possui, no entanto, uma segmentação um pouco diferente da convencional. Algumas das seções articulam-se sem interrupção, apesar de apresentarem texturas bem diferenciadas. As três seções do *Kyrie* estão nitidamente demarcadas, mas no *Gloria* encontram-se claramente balizados apenas o *Gloria*, *Qui tollis*, *Qui sedes*, *Quoniam* e *Cum Sancto Spiritu*, este último exibindo "*uma extensa fuga*", conforme a tradição descrita por Ernesto Vieira. No *Credo* distinguem-se bem as tradicionais seções *Credo*, *Et incarnatus*, *Crucifíxus* e *Et resurrexit*. As três unidades restantes estão claramente individualizadas, porém não segmentam-se no plano interno. *Sanctus* e *Benedictus* empregam o mesmo *Hosanna*, como já era comum desde o século XVI (tabela 3).

Tabela 3. Missa e Credo a Cinco Vozes: estrutura.

UNIDADE FUNCIONAL	SEÇÃO	COMPASSOS	ORQUESTRAÇÃO
1 – Kyrie	Kyrie I	1-31	soprano I e coro, com orquestra
	Christe	32-56	duo de soprano II e tenor, com orquestra
	Kyrie II	57-85	soprano I e coro, com orquestra
2 – Gloria	Gloria	1-36	coro, com orquestra
		37-93	soprano I e coro, com orquestra
		94-121	coro, com orquestra
	Laudamus	122-132	recitativo de soprano I, com orquestra
		133-148	solo de soprano I, com orquestra
		148-190	soprano I e coro, com orquestra
	Gratias	191-274	solo de contralto, com orquestra
	Domine Deus	286-299	recitativo de soprano I, tenor e baixo, com orquestra
		300-327	arioso de soprano I, tenor e baixo, com orquestra
		328-379	trio de soprano I, tenor e baixo, com orquestra
	Qui tollis	380-414	solo de soprano II, solo de contralto, duo de soprano II e contralto, com orquestra

[16] VIEIRA, Ernesto. *Diccionario musical* [...]. 2. ed. Lisboa: Lallemant, 1899. p.348-349.

UNIDADE FUNCIONAL	SEÇÃO	COMPASSOS	ORQUESTRAÇÃO
	Suscipe	414-466	solo de soprano II, solo de contralto, duo de soprano II e contralto, com orquestra
	Qui sedes	467-528	solo de soprano I, com orquestra
	Quoniam	529-635	soprano I e coro, com orquestra
	Cum Sancto Spiritu	636-782	coro fugado, com orquestra
3 – Credo	Credo	1-63	soprano I, coro e orquestra
	Et incarnatus	64-92	solo de soprano I, com orquestra
	Crucifixus	92-142	coro, com orquestra
	Et resurrexit	143-189	soprano I e coro, com orquestra
	Cujus regni	190-241	soprano I e coro, com orquestra
	Confiteor	242-262	soprano I e coro, com flautas I, II e cordas
	Et exspecto	263-282	coro, com orquestra
	Et vitam	283-368	soprano I e coro, com orquestra
4 – Sanctus	Sanctus	1-22	coro, com orquestra
	Hosanna	23-45	coro, com orquestra
5 – Benedictus	Benedictus	1-23	trio de soprano I, II, contralto
	Hosanna	24-46	coro, com orquestra
6 – Agnus Dei	Agnus Dei	1-32	soprano I e coro, com orquestra

Tanto na “Missa” quanto no “Credo”, as partes vocais dividem-se em um coro a quatro vozes (soprano II, contralto, tenor e baixo) e um soprano solista (soprano I), mas que se junta homofonicamente às vozes corais. Já o *Kyrie* apresenta um contraste entre este solista e o coro, que no *Gloria* evolui para um esquema nitidamente derivado da ópera italiana, com solos, duos, trios e coros em diferentes tonalidades, incluindo alguns recitativos e muito virtuosismo por parte do soprano I. A visão operística manifesta-se também no tratamento politextual do *Quoniam*, cujo texto é designado ao solista, enquanto o coro realiza o acompanhamento com as palavras “*Gloria in excelsis Deo*”. Reiterando, como era convencional na época, o *Cum Sancto Spiritu* encerra o *Gloria* com uma fuga, sem o soprano I, mas que ao final retorna, retomando referências operísticas presentes durante a maior parte dessa unidade.

Embora suas seções também transitem por várias tonalidades, o “Credo” é menos exuberante do que a “Missa”, sendo visível o retraimento do virtuosismo do soprano I. Alguns toques “madrigalistas”, respondendo ao sentido do texto, podem ser identificados, como, por exemplo, no *Cruxifixus*, que se inicia com uma fanfarra lúgubre nas trompas, assim como no Et *resurrexit*, que tem início com outra fanfarra, porém festiva, na qual a frase “*et ascendit*”, cantada pelo soprano I, consiste de três figuras ascendentes abarcando uma oitava cada, com dois compassos de duração. O curto porém vigoroso *Sanctus* dá lugar ao introspectivo *Benedictus*, no qual é subtraído da fonte A o acompanhamento instrumental existente nas demais fontes. No *Agnus Dei* retorna o soprano I, ausente desde o final do *Credo*, encerrando assim a composição.

Algumas seções, como o *Qui tollis*, possuem semelhanças estilísticas com a música de João de Deus de Castro Lobo (1794-1832), provavelmente o compositor mineiro mais representativo da década de 1820. Todavia, em seu aspecto geral, a composição de Santos Cunha parece exibir traços cosmopolitas que a aproximam mais da música fluminense do que da música mineira daquele período. Com efeito, toda a obra, porém sobretudo o *Gloria*, alinha-se ao estilo operístico da música sacra italiana. Além disso, a peça expressa uma pompa característica às composições que circularam ao redor da corte do Rio de Janeiro nas décadas de 1810 e 1820. Esse fausto se faz sentir em função de sua instrumentação com sopros e tímpanos; do plano tonal, muitas vezes distante da tonalidade inicial; da agilidade das partes vocais e instrumentais; dos ritmos pontuados; da exuberân-

cia dos solos de soprano I, características ainda nascentes na música mineira da época.

As entonações do sacerdote em cantochão, na partitura, para o início do *Gloria* e do *Credo*, correspondem às versões tridentinas para os dias solenes e dúplices, recomendando-se que sejam aqui cantadas uma quarta acima, para adequação à música que se segue. Nunca antes impressa, a Missa e Credo a Cinco Vozes também jamais foi gravada na íntegra. Em 1981, a "Missa" (mas não o "Credo") foi gravada pela Orquestra Ribeiro Bastos, presumidamente a partir dos manuscritos deste acervo.[17] Quanto à fonte no Arquivo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro, nenhuma iniciativa musicológica de significância havia sido realizada em relação à mesma, à exceção da providencial divulgação de seus fac-símiles em formato digital,[18] atitude que, se estendida aos demais acervos brasileiros, permitiria considerável desenvolvimento na área da edição deste repertório histórico-musical.

[17] CUNHA, Antônio dos Santos. *Missa a 5 vozes: Orquestra Ribeiro Bastos*; regência José Maria Neves. Rio de Janeiro: Tacape, 1981. LP 526.404.767. (Série Memória Musical, v.4)

[18] MONTEIRO NETO, Antonio Campos (coord.). *Acervo Musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Movimento.com Produções Artísticas, 2005. 1 DVD-ROM.

Fontes

Segue abaixo a descrição detalhada de todas as fontes localizadas e consultadas, ressalvando-se que sua ordenação, aqui, nem sempre coincide com aquela adotada pelos respectivos acervos. Uma fonte corresponde a um *conjunto* formado por uma ou mais partituras ou partes cavadas vocais e/ou instrumentais manuscritas elaboradas em uma mesma ocasião. Não foram localizados impressos. A fonte principal, e somente esta, é indicada por seu código no início do aparato crítico e no canto superior esquerdo ao início da partitura (pelo código do acervo). Cada fonte está descrita a partir dos seguintes elementos: (a) código da fonte; (b) código do acervo; (c) código da fonte no acervo; (d) código do conjunto; (e) transcrição diplomática do enunciado ao início da fonte (função cerimonial, instrumentação, autoria, propriedade, cópia, data, local), entre aspas e em itálico; (f) nome atualizado do copista, (g) com datas de nascimento e morte ou de florescimento, quando conhecidas; (h) local de cópia; (i) data de cópia (dia/mês/ano); (j) transcrição diplomática da indicação de autoria na fonte quando não explicitada em (e), entre aspas e em itálico; (l) número e (m) código da parte ou partes vocais e/ou instrumentais; (n) dimensões em centímetros (largura x altura), quando disponível; (o) código e fotogramas de microfilme ou site onde está reproduzida a fonte, quando houver; (p) código de catálogo onde está mencionada a fonte, quando existir.

(a) (b) (c) (d) (e) (f)

C_1 – AJV, sem código, C-1. "*Credo a 5 / com / Viollinos Violas Flautas Clarinetas Trompas, e / Basso / Pertence a Francisco Jose das Chagas / que copiou no dia 5 de 9brº de 1841*". Cópia e propriedade de Francisco José das Chagas (1814-1859), sem local, 4/11/1841. Sem indicação de autoria. 9 partes cavadas: Vln I, Vln II, Vla, Bx, Fl, Cl, Fg, Tpa I, Tpa II. Dimensões: 30,4 x 22,2 cm. Microfilme em: BRMGSJav PUCRJ-19(0000-0105). Catalogada em CT-CO, p.81.

(g) (h) (i) (j) (l) (m)

(n) (o)

(p)

A – ACMRJ, CRI-SM82, C-Un. "*MISSA E CREDO / A / Cinco Vozes / Violinos, Viola, Flautas, Clarine-/tas, Clrins, Trompas, Fagotes, / Trombom, Timpano, e Basso. / Dedicada / AO / Muito Alto e Muito Poderoso Senhor / DOM PEDRO PRIMEIRO / IMPERADOR CONSTITUCIONAL / E / DEFFENSOR PERPETUO / DO / Imperio do Brasil / POR / Antonio dos Santos Cunha*". Sem indicação de cópia [porém com assinatura do compositor], sem local [São João del-Rei? Rio de Janeiro?], sem data [entre c.1824 e 1831]. 1 partitura com 146f. 21 partes: S I S II ATB, Vln I, Vln II, Vla, Vlc, Cb, Fl I, Fl II, Cl I, Cl II, Fg I, Fg II, Tpa I, Tpa II, Tpt I, Tpt II, Tímp. Dimensões: 30,0 x 44,0 cm. Fac-símile em: <http://www.acmerj.com.br>.
- Obs. 1 – "Missa" e "Credo".
- Obs. 2 – f.2r: dedicatória ao Imperador Dom Pedro I (1798-1834).

B_1 – AJV, sem código, C-1. Sem enunciado. Cópia de [Presciliano José da Silva (1854-1910)?], sem local, [meados do século XIX]. Sem indicação de autoria. 1 parte cavada: S I. Dimensões: 30,4 x 22,2 cm. Microfilme em: BRMGSJav PUCRJ-19(0000-0105). Catalogada em CT-CO, p.81.
- Obs. 1 – "Missa", apenas.
- Obs. 2 – "*Suprano Principal*".
- Obs. 3 – Ao final: "*Finis*" e "*Não gosto de gavar* [*ganar*?] *ninguem*".
- Obs. 4 – Encadernação posterior com capa e enunciado indicando a propriedade de Martiniano Ribeiro Bastos (1834-1912): "*Missa. / a 5 Vozes. / Por. / Antonio dos Sanctos. / Ribeiro B.*"
- Obs. 5 – Material arquivado em pasta com etiqueta: "*Missa / a / 5 vozes, solistas e pequena / orquestra / por / Antônio dos Sanctos Cunha / Arquivo de / Aluízio José Viegas*".

B_2 – AJV, sem código, C-2. "*Missa do S.^{tos} a 5*". Sem indicação de cópia, sem local, [meados do século XIX]. 1 parte cavada: S II. Dimensões: 30,4 x 22,2 cm. Microfilme em: BRMGSJav PUCRJ-19(0000-0105). Catalogada em CT-CO, p.81.
- Obs. 1 – "Missa", apenas.
- Obs. 2 – Encadernação posterior com capa e enunciado indicando a propriedade de Martiniano Ribeiro Bastos (1834-1912): "*Missa. / a 5 Vozes. / Por. / Antonio dos Sanctos. / Ribeiro B.*"
- Obs. 3 – Material arquivado em pasta com etiqueta: "*Missa / a / 5 vozes, solistas e pequena / orquestra / por / Antônio dos Sanctos Cunha / Arquivo de / Aluízio José Viegas*".

B_3 – AJV, sem código, C-3. "*Missa a 5. p.^{r} An.^{to} dos S.^{tos}*". Sem indicação de cópia, sem local, [meados do século XIX]. 3 partes cavadas: ATB. Dimensões: 30,4 x 22,2 cm. Microfilme em: BRMGSJav PUCRJ-19(0000-0105). Catalogada em CT-CO, p.81.
- Obs. 1 – "Missa", apenas.
- Obs. 2 – T, ao final: "*Finis coronat opus*".
- Obs. 3 – B, ao final: "*Finis Segnor*".
- Obs. 4 – Encadernação posterior com capa e enunciado indicando a propriedade de Martiniano Ribeiro Bastos (1834-1912): "*Missa. / a 5 Vozes. / Por. / Antonio dos Sanctos. / Ribeiro B.*"
- Obs. 5 – Material arquivado em pasta com etiqueta: "*Missa / a / 5 vozes, solistas e pequena / orquestra / por / Antônio dos Sanctos Cunha / Arquivo de / Aluízio José Viegas*".

B_4 – AJV, sem código, C-4. "*Missa S.^{tos} a 5. vozes*". Sem indicação de cópia, sem local, [meados do século XIX]. 1 parte cavada: Vln I. Dimensões: 30,4 x 22,2 cm. BRMGSJav PUCRJ-19(0000-0105). Catalogada em CT-CO, p.81.
- Obs. 1 – "Missa", apenas.
- Obs. 2 – Encadernação posterior com capa e enunciado indicando a propriedade de Martiniano Ribeiro Bastos (1834-1912): "*Missa. / a 5 Vozes. / Por. / Antonio dos Sanctos. / Ribeiro B.*"
- Obs. 3 – Material arquivado em pasta com etiqueta: "*Missa / a / 5 vozes, solistas e pequena / orquestra / por / Antônio dos Sanctos Cunha / Arquivo de / Aluízio José Viegas*".

B_5 – AJV, sem código, C-5. "*Missa a 5 vozes do S.^{tos} / Chágas*". Cópia de Francisco José das Chagas (1814-1859), sem local, [meados do século XIX]. 2 partes cavadas: Vln II, Vla. Dimensões: 30,4 x 22,2 cm. Microfilme em: BRMGSJav PUCRJ-19(0000-0105). Catalogada em CT-CO, p.81.
- Obs. 1 – "Missa", apenas.
- Obs. 2 – Vla, ao final: "*Finis coronat opus, sed non hic*".
- Obs. 3 – Encadernação posterior com capa e enunciado indicando a propriedade de Martiniano Ribeiro Bastos (1834-1912): "*Missa. / a 5 Vozes. / Por. / Antonio dos Sanctos. / Ribeiro B.*"
- Obs. 4 – Material arquivado em pasta com etiqueta: "*Missa / a / 5 vozes, solistas e pequena / orquestra / por / Antônio dos Sanctos Cunha / Arquivo de / Aluízio José Viegas*".

B_6 – AJV, sem código, C-6. "*Missa de Santos a 5*". Cópia de Francisco de Paula de Miranda (1786-1846), sem local, [meados do século XIX]. 1 parte cavada: Bx. Dimensões: 30,4 x 22,2 cm. Microfilme em: BRMGSJav PUCRJ-19(0000-0105). Catalogada em CT-CO, p.81.

Obs. 1 – "Missa", apenas.
Obs. 2 – Ao final: "*Finis coronat opus*".
Obs. 3 – Encadernação posterior com capa e enunciado indicando a propriedade de Martiniano Ribeiro Bastos (1834-1912): "*Missa. / a 5 Vozes. / Por. / Antonio dos Sanctos. / Ribeiro B.*"
Obs. 4 – Material arquivado em pasta com etiqueta: "*Missa / a / 5 vozes, solistas e pequena / orquestra / por / Antônio dos Sanctos Cunha / Arquivo de / Aluízio José Viegas*".

B_7 – AJV, sem código, C-7. "*Missa dos S.^{tos} a 5.ª*". Cópia de Xavier, sem local, [meados do século XIX]. 2 partes cavadas: Fl I, Cl. Dimensões: 30,4 x 22,2 cm. Microfilme em: BRMGSJav PUCRJ-19(0000-0105). Catalogada em CT-CO, p.81.

Obs. 1 – "Missa", apenas.
Obs. 2 – Ao final: "*Finis Opera*" e "*Pelo S^{r}. X^{er}*".
Obs. 3 – Encadernação posterior com capa e enunciado indicando a propriedade de Martiniano Ribeiro Bastos (1834-1912): "*Missa. / a 5 Vozes. / Por. / Antonio dos Sanctos. / Ribeiro B.*"
Obs. 4 – Material arquivado em pasta com etiqueta: "*Missa / a / 5 vozes, solistas e pequena / orquestra / por / Antônio dos Sanctos Cunha / Arquivo de / Aluízio José Viegas*".

B_8 – AJV, sem código, C-8. "*Missa dos S.^{tos} a 5*". Sem indicação de cópia, sem local, [meados do século XIX]. 2 partes cavadas: Tpa I, Tpa II. Dimensões: 30,4 x 22,2 cm. Microfilme em: BRMGSJav PUCRJ-19(0000-0105). Catalogada em CT-CO, p.81.

Obs. 1 – "Missa", apenas.
Obs. 2 – Ao final: "*Finis coronat opus*" e "*Pelo Cap.^{m}*".
Obs. 3 – Encadernação posterior com capa e enunciado indicando a propriedade de Martiniano Ribeiro Bastos (1834-1912): "*Missa. / a 5 Vozes. / Por. / Antonio dos Sanctos. / Ribeiro B.*"
Obs. 4 – Material arquivado em pasta com etiqueta: "*Missa / a / 5 vozes, solistas e pequena / orquestra / por / Antônio dos Sanctos Cunha / Arquivo de / Aluízio José Viegas*".

C_1 – AJV, sem código, C-1. "*Credo a 5 / com / Viollinos Violas Flautas Clarinetas Trompas, e / Basso / Pertence a Francisco Jose das Chagas / que copiou no dia 5 de 9br^{o} de 1841*". Cópia e propriedade de Francisco José das Chagas (1814-1859), sem local, 4/11/1841. Sem indicação de autoria. 9 partes cavadas: Vln I, Vln II, Vla, Bx, Fl, Cl, Fg, Tpa I, Tpa II. Dimensões: 30,4 x 22,2 cm. Microfilme em: BRMGSJav PUCRJ-19(0000-0105). Catalogada em CT-CO, p.81.

Obs. 1 – "Credo", apenas.
Obs. 2 – Bx, apenas: página de rosto com o enunciado.
Obs. 3 – Encadernação posterior com capa e enunciado indicando a propriedade de Martiniano Ribeiro Bastos (1834-1912): "*Credo. / a 5 Vozes. / Por. / Antonio dos Sanctos. / Ribeiro B.*"
Obs. 4 – Material arquivado em pasta com etiqueta: "*Missa / a / 5 vozes, solistas e pequena / orquestra / por / Antônio dos Sanctos Cunha / Arquivo de / Aluízio José Viegas*".

C_2 – AJV, sem código, C-2. Sem enunciado. Cópia de [Francisco José das Chagas (1814-1859)?], sem local, [primeira metade do século XIX]. Sem indicação de autoria. 3 partes cavadas: ATB. Dimensões: 30,4 x 22,2 cm. Microfilme em: BRMGSJav PUCRJ-19(0000-0105). Catalogada em CT-CO, p.81.

Obs. 1 – "Credo", apenas.
Obs. 2 – Encadernação posterior com capa e enunciado indicando a propriedade de Martiniano Ribeiro Bastos (1834-1912): "*Credo. / a 5 Vozes. / Por. / Antonio dos Sanctos. / Ribeiro B.*"
Obs. 3 – Material arquivado em pasta com etiqueta: "*Missa / a / 5 vozes, solistas e pequena / orquestra / por / Antônio dos Sanctos Cunha / Arquivo de / Aluízio José Viegas*".

C_3 – AJV, sem código, C-3. Sem enunciado. Cópia e propriedade de Martiniano Ribeiro Bastos (1834-1912), sem local, 3/6/1887. 1 parte cavada: S I. Dimensões: 30,4 x 22,2 cm. Microfilme em: BRMGSJav PUCRJ-19(0000-0105). Catalogada em CT-CO, p.81.

Obs. 1 – "Credo", apenas.
Obs. 2 – S I: "*Suprano Solo*".
Obs. 3 – Encadernação posterior com capa e enunciado indicando a propriedade de Martiniano Ribeiro Bastos (1834-1912): "*Credo. / a 5 Vozes. / Por. / Antonio dos Sanctos. / Ribeiro B.*"

Obs. 4 – Material arquivado em pasta com etiqueta: "*Missa / a / 5 vozes, solistas e pequena / orquestra / por / Antônio dos Sanctos Cunha / Arquivo de / Aluízio José Viegas*".

C_4 – AJV, sem código, C-4. "*Credo por A. dos Santos*". Cópia e propriedade de Martiniano Ribeiro Bastos (1834-1912), sem local, [final do século XIX]. 1 parte cavada: S I. Dimensões: 22,2 x 30,4 cm. Microfilme em: BRMGSJav PUCRJ-19(0000-0105). Catalogada em CT-CO, p.81.

Obs. 1 – "Credo", apenas.

Obs. 2 – Material arquivado em pasta com etiqueta: "*Missa / a / 5 vozes, solistas e pequena / orquestra / por / Antônio dos Sanctos Cunha / Arquivo de / Aluízio José Viegas*".

C_5 – AJV, sem código, C-5. "*Credo a 5.º vozes por Antonio dos S^{tos}*". Cópia coletiva de Martiniano Ribeiro Bastos (1834-1912) e [Alzira Mourão], sem local, 15/8/1902. 1 parte cavada: A. Dimensões: 22,2 x 30,4 cm. Microfilme em: BRMGSJav PUCRJ-19(0000-0105). Catalogada em CT-CO, p.81.

Obs. 1 – "Credo", apenas.

Obs. 2 – A primeira página foi copiada por Ribeiro Bastos, a segunda em diante por Alzira Mourão.

Obs. 3 – Encadernação posterior com capa e enunciado indicando a propriedade de Martiniano Ribeiro Bastos (1834-1912): "*Credo a 5 Vozes / por / Antonio dos Santos Cunha / Ribeiro Bastos*".

Obs. 4 – Material arquivado em pasta com etiqueta: "*Missa / a / 5 vozes, solistas e pequena / orquestra / por / Antônio dos Sanctos Cunha / Arquivo de / Aluízio José Viegas*".

D_1 – OLS, sem código, C-1. "*Missa do S.^{tos}*". Cópia de Francisco de Paula de Miranda (1786-1846), sem local, [primeira metade do século XIX]. 1 parte cavada: Fl. Dimensões: 29,3 x 22,1 cm.

Obs. 1 – "Missa", apenas.

Obs. 2 – Encadernação posterior em cartolina verde por Pedro Paulo Viegas (1924-2001), com rótulo impresso e manuscrito por Aluízio José Viegas na década de 1960.

D_2 – OLS, sem código, C-2. "*Missa a 5. Vozes, do Santos*". Cópia de [Desidério Antônio de Jesus Silva?], sem local, [primeira metade do século XIX]. 7 partes cavadas: ATB, Vln I, Vln II, Vla, Bx. Dimensões: 29,0 x 22,0 cm.

Obs. 1 – "Missa", apenas.

Obs. 2 – Encadernação posterior em cartolina verde por Pedro Paulo Viegas (1924-2001), com rótulo impresso e manuscrito por Aluízio José Viegas na década de 1960.

D_3 – OLS, sem código, C-3. "*Missa do S.^{tos}*". Cópia de [José Maria Xavier (1819-1887)], sem local, [segunda metade do século XIX]. 2 partes cavadas: Cl I, Tpa II. Dimensões: 22,9 x 22,2 cm.

Obs. 1 – "Missa", apenas.

Obs. 2 – Ao final: "*Fim omnis*".

Obs. 3 – Encadernação posterior em cartolina verde por Pedro Paulo Viegas (1924-2001), com rótulo impresso e manuscrito por Aluízio José Viegas na década de 1960.

D_4 – OLS, sem código, C-4. "*Missa de S.^{tos} a 5 vozes*". Cópia de J. F. Ormond, sem local, [segunda metade do século XIX]. 11 partes cavadas: ATB, Vln I, Vla, Cb, Bx, Fl, Cl, Cl II, Tpa I. Dimensões: 30,0 x 23,0 cm.

Obs. 1 – "Missa", apenas.

Obs. 2 – Indicação de cópia em T, apenas.

Obs. 3 – Fl, Tpa I, Vln I, B, ao final: "*Finis coronat opus*".

Obs. 4 – Encadernação posterior em cartolina verde por Pedro Paulo Viegas (1924-2001), com rótulo impresso e manuscrito por Aluízio José Viegas na década de 1960.

D_5 – OLS, sem código, C-5. "*Missa a 5 Vozes de Antonio dos S.^{tos} Cunha*". Cópia de [Hermenegildo José de Sousa Trindade (1806?-1887)], sem local, [segunda metade do século XIX]. 14 partes cavadas: S I S II AT, Vln I, Vln II, Vla, Cb, Bx, Fl, Cl I, Cl II, Tpa I, Tpa II. Dimensões: 32,2 x 25,2 cm. Microfilme em: BRMGSJav PUCRJ-04(0000-0095). Catalogada em CT-CO, p.82.

Obs. 1 – "Missa", apenas.

Obs. 2 – Encadernação posterior em cartolina verde por Pedro Paulo Viegas (1924-2001), com rótulo impresso e manuscrito por Aluízio José Viegas na década de 1960.

D_6 – OLS, sem código, C-6. "*Missa dos Santos*". Sem indicação de cópia, sem local, [final do século XIX]. 1 parte cavada: S II. Dimensões: 33,0 x 26,0 cm.

Obs. 1 – "Missa", apenas.
Obs. 2 – S: tiple.
Obs. 3 – Encadernação posterior em cartolina verde por Pedro Paulo Viegas (1924-2001), com rótulo impresso e manuscrito por Aluízio José Viegas na década de 1960.

D_7 – OLS, sem código, C-7. Sem enunciado. Sem indicação de cópia, sem local, [final do século XIX]. Sem indicação de autoria. 2 partes cavadas: S II A. Dimensões: 32,8 x 26,7 cm.
Obs. 1 – "Missa", apenas.
Obs. 2 – Encadernação posterior em cartolina verde por Pedro Paulo Viegas (1924-2001), com rótulo impresso e manuscrito por Aluízio José Viegas na década de 1960.

D_8 – OLS, sem código, C-8. "*Missa de Santos*". Cópia de Carlos José Alves (1850-1936), sem local, [final do século XIX]. 1 parte cavada: S II. Dimensões: 33,8 x 26,7 cm.
Obs. 1 – "Missa", apenas.
Obs. 2 – Encadernação posterior em cartolina verde por Pedro Paulo Viegas (1924-2001), com rótulo impresso e manuscrito por Aluízio José Viegas na década de 1960.

D_9 – OLS, sem código, C-9. "*Gratias solo*". Cópia de Carlos José Alves (1850-1936), sem local, [final do século XIX]. Sem indicação de autoria. 1 parte cavada: A. Dimensões: 34,7 x 26,7 cm.
Obs. 1 – Apenas o solo de A (cartina) do *Gratias agimus tibi*, do *Gloria* da Missa.
Obs. 2 – Encadernação posterior em cartolina verde por Pedro Paulo Viegas (1924-2001), com rótulo impresso e manuscrito por Aluízio José Viegas na década de 1960.

D_{10} – OLS, sem código, C-10. "*Missa dos Santos a 5 vozes*". Sem indicação de cópia, sem local, [final do século XIX]. 1 parte cavada: A. Dimensões: 34,0 x 26,7 cm.
Obs. 1 – "Missa", apenas.
Obs. 2 – Encadernação posterior em cartolina verde por Pedro Paulo Viegas (1924-2001), com rótulo impresso e manuscrito por Aluízio José Viegas na década de 1960.

D_{11} – OLS, sem código, C-11. "*Missa a 5 vozes de Antonio dos Santos Cunha*". Sem indicação de cópia, sem local, [final do século XIX]. 1 parte cavada: Vln II. Dimensões: 31,5 x 24,3 cm.
Obs. 1 – "Missa", apenas: fragmento, do *Kyrie* até metade do *Gratias agimus tibi*.
Obs. 2 – Encadernação posterior em cartolina verde por Pedro Paulo Viegas (1924-2001), com rótulo impresso e manuscrito por Aluízio José Viegas na década de 1960.

D_{12} – OLS, sem código, C-12. "*Missa de Santos*". Cópia de A. Santana, São João del-Rei, 5/9/1915. 1 parte cavada: Cl II. Dimensões: 30,9 x 22,7 cm.
Obs. 1 – "Missa", apenas.
Obs. 2 – Encadernação posterior em cartolina verde por Pedro Paulo Viegas (1924-2001), com rótulo impresso e manuscrito por Aluízio José Viegas na década de 1960.

D_{13} – OLS, sem código, C-13. "*Missa de Santos*". Cópia de [A. Santana?], sem local, 1917. 1 parte cavada: Tpa I. Dimensões: 27,0 x 32,0 cm.
Obs. 1 – "Missa", apenas.
Obs. 2 – Encadernação posterior em cartolina verde por Pedro Paulo Viegas (1924-2001), com rótulo impresso e manuscrito por Aluízio José Viegas na década de 1960.

E – ORB, pós-Cx 89, C-Un. "*Missa a 5 vozes*". Cópia de José Alves da Trindade, sem local, [segunda metade do século XIX]. Indicação de autoria: "*Santos*". 12 partes cavadas: S I S II TB, Vla, Vlc, Cb, Fl, Cl, Tpa I, Tpa II, Pst. Dimensões: 36,0 x 28,0 cm.
Obs. 1 – "Missa", apenas.
Obs. 2 – Autoria em Pst, apenas.
Obs. 3 – Carimbo de propriedade da Orquestra Ribeiro Bastos.

Considerações Editoriais

1. Acréscimos:

a) Quando ausentes na fonte, os sinais ou indicações abaixo foram acrescidos à partitura em tamanho menor:

Dinâmica (***f***, ***p***, *cresc.*, *dim.*)

Expressão (*dolce, espressivo*)

Agógica (*accelerando, ritenuto*)

Articulação (*staccati*, acentos, *pizz.*)

Trinados, grupetos, mordentes

Fermatas

b) Acréscimos editoriais de ligaduras (de frase ou duração) foram feitos com pontilhado.

2. Outras intervenções editoriais ocorreram, porém tacitamente, a saber:

a) Claves antigas foram substituídas por claves modernas.

b) A disposição das vozes e instrumentos na grade seguiu a convenção atual.

c) A grafia das indicações de andamento, expressão, agógica etc., foi atualizada na edição (*All.º* = *Allegro*; *Sollo* = *Solo*).

d) Acidentes preventivos foram acrescentados e acidentes redundantes foram omitidos da edição, de acordo com a convenção moderna.

e) Sinais de quiáltera foram inseridos sempre que preciso.

f) Sinais de repetição (⁄ , ⁒ , ⁒⁒), musicais e literários, foram realizados na partitura.

g) Ligaduras de prosódia, anotadas nas fontes de modo bastante assistemático, foram omitidas na edição. A prosódia determinou os agrupamentos das bandeirolas vocais na partitura, ajustados conforme a grafia atual.

h) Ornamentos (instrumentais) foram articulados nas partituras através de ligadura (sólida).

i) A ortografia, a silabação e a pontuação do texto litúrgico foram corrigidas e modernizadas conforme o modelo oficial Solesmes.[19]

j) Frases em cantochão foram inseridas a partir de livro litúrgico tridentino, sem nenhuma transposição. [20]

l) Cifras de ensaio foram acrescentadas à partitura.

3. Qualquer outro tipo de alteração ou acréscimo foi registrado no aparato crítico. O aparato crítico descreve a situação na fonte, antes da interferência do editor, a começar pelo andamento:

a) As notas dos instrumentos transpositores são indicadas conforme a transposição na partitura, e não de acordo com a fonte.

b) Em relação à contagem das notas (localização): ornamentos e pausas não são considerados; acordes ou notas duplas equivalem a uma nota; notas unidas através de ligaduras de valor também contam como uma nota.

c) Na especificação da oitava de uma nota, quando necessário, o número 3 (sobrescrito) denota a oitava iniciada pelo dó central.

d) Acordes ou notas duplas são designados através de hífens, como no exemplo: dó^3-mi^3-sol^3.

[19] LIBER Usualis Missæ [...]. Roma, Tournai: Typis Societatis S. Joannis Evang., Desclée & Socii, 1910. 992, [60]p.
[20] ROSÁRIO, Domingos do. *Theatro Ecclesiastico* [...]. 7 ed. Lisboa: Oficina de Simão Tadeu Ferreira, 1782. v.1, p.48 e 50.

Letras e Traduções

Kyrie

Kyrie, eleison. (três vezes)
Christe, eleison. (três vezes)
Kyrie, eleison. (três vezes)

Senhor, tende piedade de nós.
Cristo, tende piedade de nós.
Senhor, tende piedade de nós.

Gloria

Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonæ voluntatis.

Glória a Deus nas alturas; e paz na terra aos homens de boa vontade.

Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te.

Nós Vos louvamos, Vos bendizemos, Vos adoramos, Vos glorificamos,

Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam:

Vos damos graças, por amor da vossa imensa glória,

Domine Deus, Rex cælestis, Deus Pater omnipotens.
Domine Fili unigenite, Jesu Christe;
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris:

Senhor Deus, Rei dos céus, Deus Pai onipotente.
Senhor, Filho unigênito, Jesus Cristo.
Senhor Deus, Cordeiro de Deus, Filho do Pai:

Qui tollis peccata mundi, miserere nobis;
qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram;

Vós, que tirais os pecados do mundo, tende misericórdia de nós. Vós, que tirais os pecados do mundo, recebei a nossa súplica.

Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.

Vós, que estais sentado à direita do Pai, tende misericórdia de nós.

Quoniam tu solus Sanctus, tu solus Dominus, tu solus Altissimus: Jesu Christe,

Porque só Vós sois o Santo, só Vós o Senhor, só Vós o Altíssimo, Jesus Cristo,

Cum Sancto Spiritu: in gloria Dei Patris.

Com o Espírito Santo: na glória de Deus Pai.

Amen.

Amém.

Credo

Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, factorem cæli et terræ, visibilium omnium, et invisibilium.	*Creio em um só Deus, Pai todo-poderoso, Criador do céu e da terra, de todas as coisas visíveis e invisíveis.*
Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia sæcula. Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero.	*Creio em Deus Cristo, único Senhor, o Filho Unigênito de Deus, que nasceu do Pai Eterno antes de todos os séculos: Deus nascido de Deus, Luz provinda a Luz, Deus verdadeiro Filho de Deus verdadeiro.*
Genitum non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt.	*Gerado, e não criado, ele tem a mesma natureza do Pai: por ele foram feitas todas as coisas.*
Qui propter nos homines, et propter nostram salutem descendit de cælis.	*Por amor de nós, homens, e pela nossa salvação, ele desceu do céu.*
Et incarnatus est de Spíritu Sancto ex María Vírgine: Et homo factus est.	*Encarnou-se por obra do Espírito Santo; nasceu de Maria Virgem, e se fez homem.*
Crucifixus etiam pro nobis: sub Pontio Pilato passus et sepultus est.	*Também por amor de nós foi crucificado, sob o poder de Pôncio Pilatos, padeceu a morte e foi sepultado.*
Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas.	*Ressuscitou ao terceiro dia. conforme anunciavam as Escrituras.*
Et ascendit in cælum: sedet ad dexteram Patris.	*Subiu ao céu e está sentado à direita do Pai.*
Et iterum venturus est cum gloria, judicare vivos et mortuos:	*De novo há de vir, na sua glória, para julgar os vivos e os mortos.*
cujus regni non erit finis.	*E o seu reino não terá fim.*
Et in Spiritum Sanctum Dominum, et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit.	*Creio no Espírito Santo, que é Senhor e Fonte de vida, e que procede do Pai e do Filho;*
Qui cum Patre et Fílio simul adoratur, et conglorificatur: qui locutus est per Prophetas.	*com o Pai e o Filho ele recebe igual adoração e glória. Foi ele que falou pelos profetas.*
Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam.	*Creio também na Igreja, una, santa, católica e apostólica.*
Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.	*Reconheço um só Batismo para remissão dos pecados.*
Et exspecto ressurrectionem mortuorum. Et vitam venturi sæculi.	*Espero a ressurreição dos mortos* *e a vida do século futuro.*
Amen.	*Amém.*

Sanctus

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt cæli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis.	*Santo, Santo, Santo sois Vós, Senhor Deus dos exércitos.* *Os céus e a terra estão cheios de vossa glória.* *Hosana nas alturas.*

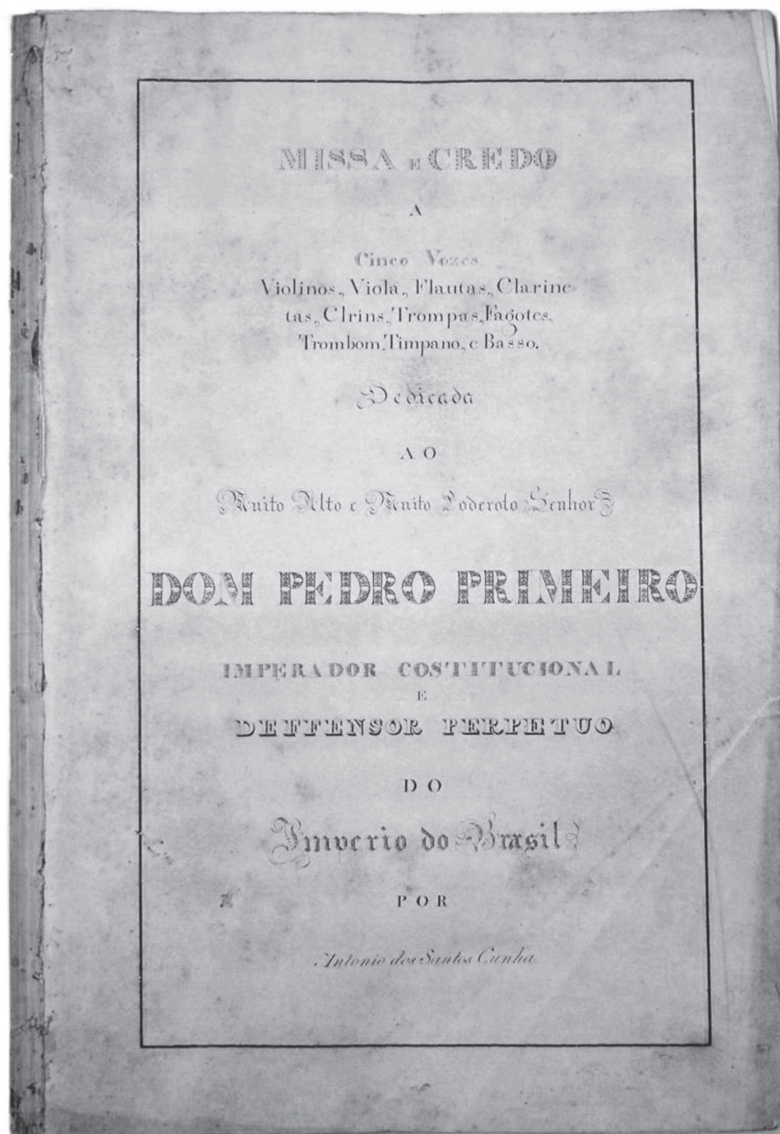
Benedictus

Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis.	*Bendito seja O que vem em Nome do Senhor.* *Hosana nas alturas.*

Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis.	*Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, tende piedade de nós.*
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis.	*Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, tende piedade de nós.*
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona nobis pacem.	*Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, dai-nos a paz.*

Fac-símiles



MISSA e CREDO

A

Cinco Vozes

Violinos, Viola, Flautas, Clarinetas, Clrins, Trompas, Fagotes, Trombom, Timpano, e Basso.

Dedicada

AO

Muito Alto e Muito Poderoso Senhor

DOM PEDRO PRIMEIRO

IMPERADOR COSTITUCIONAL

E

DEFFENSOR PERPETUO

DO

Imperio do Brasil

POR

Antonio dos Santos Cunha

PAMM 17 – Missa e Credo a Cinco Vozes
Fonte A – página de rosto, f.1r

SENHOR

HUM Povo, que por influxos de Hum Principe o mais Magnanimo, e Liberal, surge do abatimento, em que o queria lançar o ferreo, e tiranico systema de recolonisação para colocar-se a par das Nações livres, da necessidade deve estatuir a perpetua recordação Anniversaria das epochas de seus mais faustos, e gloriosos feitos, para que a Posteridade na pacifica fruição de seus direitos, jamais se esqueça do que deve ao heroismo de seus Regeneradores.

A toda a evidencia, e justiça nenhuma outra he mais assignalada, que a do Memoravel Dia 9 de Janeiro de 1822, Dia em que Vossa Magestade Imperial por inspiração do Céo, e Accedendo aos votos dos verdadeiros filhos da Patria, Se Dignou Attender a justa Representação da Camara desta Corte, e Lançar a pedra fundamental do magestoso Edificio da Regeneração Brasilica, com a sublime resposta = Como he para bem de todos, e felicidade geral da Nação, estou prompto: diga ao Povo que fico. = Ah, Senhor, todas as vantagens, que ora se realisão dalli tiverão o seu começo! Este he o Dia da Salvação para o Povo Brasileiro!! Eis o que me inflama, e estimula a consagrar a Vossa Magestade Imperial a esteril producção do meu acanhado talento, intercadentemente cultivado, nos poucos, e curtos instantes, que me restão, entre os deveres do Emprego, e os cuidados de familia.

Possa ella sufficientemente testemunhar a Vossa Magestade Imperial toda a extensão do meu reconhecimento, amor, e adhesão a Sagrada Pessoa de Vossa Magestade Imperial, e a Causa da minha Patria. O Innocente sacrificio, posto que modulado em sons rudes, mas nascidos dos mais puros sentimentos, não póde deixar de agradar a Divindade, e fazer descer sobre nós a enchente das suas Graças, Conservando-nos a Preciosa, e Augusta vida de Vossa Magestade Imperial por muitos, e dilatados annos, como todos havemos mister.

SENHOR

Aos Pés de VOSSA MAGESTADE IMPERIAL

O mais umilde, affectuoso, e reverente Subdito

Antonio dos Santos Cunha

PAMM 17 – Missa e Credo a Cinco Vozes
Fonte A – dedicatória, f.2r

PAMM 17 – Missa e Credo a Cinco Vozes
Fonte A – início do Kyrie, f.3v

PAMM 17 – Missa e Credo a Cinco Vozes
Fonte A – início do Credo, f.101v

Presentation

The Minas Musical-Archival Heritage Project reaches its second stage with the publication of three new volumes compiling music scores and information about the works and development of essential composers in the colonial literature of Minas Gerais: Antônio dos Santos Cunha, João de Deus de Castro Lobo and Gabriel Fernandes da Trindade. Scarcely published in our times, they have left us an indispensable legacy, unveiled through this publication, which rebinds past and present in an essential effort for the understanding of the music of Minas.

Focusing in the musical output from the 18th century through the early 20th century, the project, which started in 2006, is an ambitious enterprise, leading the way to the preservation and spread of a unique body of work, cultural heritage that belongs to the whole country. In it, the Minas Gerais State Secretariat for Culture invests in the preservation of memory from a period of time which presents itself as a reference and as source for new inspiration. Through this publication, the State government of Minas Gerais reaffirms its commitment to the democratization of the access to contents that are of public and historic interest, up until now only available to collectors. It also offers new outlines for reflexive thinking regarding the memory contained within such patrimony.

With the accomplishment of this new edition, the project puts together three volumes of billigual (English/Portuguese) music scores with CD-Roms, as a complement to the first edition, which featured the works of composers José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, Jerônimo de Sousa and Francisco Valle with equal expertise.

Internationally renowned for the unaccustomed harmony that identifies it, the popular music from Minas is distinguished by its unmatched sonority which reveals the wealth of our culture. But its deserved recognition does not stem only from modernity. Its uniqueness is also due to relations that make the ongoing influence of the colonial opus of Minas visible, which is explicit not only in its music, but also in its architecture and in its sacred art as a whole, among other manifestations.

Establishing links between the past and the present is far from being a simple task, it is a challenge that must be faced with the accuracy of discerning researchers as Paulo Castagna, musicologist and general coordinator of the project who, along with his team, tirelessly dived into historical sources scattered among three Brazilian States. His quest, which results in an expressive compilation, does not exhaust the need for further investment in the recovery and preservation of the musical memory of Minas Gerais.

Promoting the spread of the works of authors like those considered by the Musical-Archival Heritage from Minas means, to the Minas Gerais State Secretariat for Culture, making this priceless collection available for everyone. And this must be taken as only the first step towards the consolidation of a hard and riveting task: the appreciation of early music and the recognition that its importance to contemporary art is as vital as that of current manifestations.

Through this project, the Secretariat for Culture chose to prioritize works which, to this date, had only been registered in manuscripts or precariously printed in restricted ways. There is yet a long stretch to be covered until the talent and brilliance of generations are safe from being lost to the present times, and for them to be set as an inexhaustible source of knowledge and enjoyment.

Eliane Parreiras
State Secretary for Culture

Preface

It is with great pleasure that I preface volume 4 of the series Music-Archival Patrimony of Minas Gerais (PAMM). The three previous volumes, presenting critical editions of works by José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, Jerônimo de Sousa, and Francisco Valle, have already drawn international attention both because of the intrinsic merit and interest of the music and because of the scientific rigor with which the editions were produced. Particularly important has been the triple mode of publication: in print, on CD-ROM, and through the internet (both score and parts). The editions have been thus truly "published" in the sense of being made available to the public. The editors and the institutions that variously participated in this project are to be congratulated.

One could easily suppose that editing music from the 18th and 19th centuries is a straightforward task, since the notation differs but little from today's standard. Nothing could be further from the truth. First, it is precisely this similarity that can be problematic, for a symbol today does not necessarily denote what it did two hundred years ago. A classic case is the way sixteenth notes were written as eighth notes with a line through, like the modern acciaccatura. Given that acciaccaturas and appoggiaturas were not systematically distinguished at that time, the same symbol was thus used with three potential meanings. The editor then faces the challenge of deciding how to guide the modern-day performer.

Other source ambiguities are common. The text underlay can be imprecise and dynamic markings missing or inconsistent. Composers often wrote in haste, relying upon shorthand symbols that may have been obvious then but now require "decoding". Furthermore, composers are fallible human beings. Holographs can bear inaccuracies, just as copies and prints. From the editor's standpoint, these errors must first be identified and then analyzed so that a plausible correction can be recommended. During the editing process, questions of this nature can consume as much or more time as the more obvious transcription work, with all its potential errors on the part of the equally human and fallible editor. Ultimately, it is the resolution of these issues and the provision of critical commentaries that distinguish the work of true professionals from that of well-intentioned amateurs. The professionalism of the present series is unquestionable.

The present volume features the Mass and Credo in Five Voices by Antônio de Santos Cunha, edited by Fernando Binder and Paulo Castagna. Very little is known about the composer. He worked in São João del-Rei, state of Minas Gerais, during the first quarter of the 19th century. He was probably white and possibly Portuguese by birth, judging from a visit he made to Portugal in 1815. Few of his works are extant and all are shrouded by uncertainties despite serious attempts to unearth new information by scholars such as the late José Maria Neves, as well as musicians such as maestro Edílson Rocha, a champion of Cunha's works.

The present work is designated "Mass and Credo", following the period practice of grouping the five principal units of the Mass Ordinary in two blocks, the first consisting of the *Kyrie* and *Gloria*, and the second of the *Credo*, *Sanctus*/*Benedictus*, and *Agnus Dei*.

Composers had the option of setting both blocks to music, or either of them, to be complemented with another setting, not necessarily by the same author, according to local preference. The latter seems to have been the case, for example, of some of the Masses of Marcos Portugal.

We know Santos Cunha's motivation in writing this work; it is dedicated to Pedro I and dated 1822. This dedication praises the Emperor's decision not to return to his native Portugal and quotes his celebrated declaration of January 9, 1822: "*Since it is for the good of all and for the overall prosperity of the nation, I am ready: tell the people I shall stay*".

In the 19th and 20th centuries it was fashionable to publish monumental editions of complete works by major composers, editions that consisted of many, many volumes. This filled empty library shelves then, but today we cannot afford to house idle volumes, not to mention the sheer cost of their acquisition. The primary focus of an edition must be its potential for use in performance, and it is important that PAMM was largely conceived with this idea in mind.

As I browsed through the score of Antônio de Sousa Cunha's Mass and Credo, I found much of interest. I would love to hear the somber opening of the *Kyrie*, the virtuosic vocal lines and clarinet *obbligato* in the *Quoniam*, the remarkable orchestral introduction to the *Crucifixus*, the mellifluousness of the unaccompanied *Benedictus*, and the gradual winding down of the *Agnus Dei*. True, the Orquestra e Coral Ribeiro Bastos from São João del-Rei has already released an LP of the Mass (i.e. *Kyrie* and *Gloria*) in 1981. Nevertheless, it would be wonderful if the present critical edition would inspire new recordings, whether produced in Minas Gerais or elsewhere in Brazil or abroad. We owe a great deal to all of those involved in the publication of this volume.

David Cranmer
Universidade Nova de Lisboa,
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Introduction

With the publication of volumes 4, 5, and 6, the series Music-Archival Patrimony of Minas Gerais (PAMM) takes forward the project launched at the end of 2006 by the Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. This project is devoted to the publication of music by composers from the state of Minas Gerais or closely related to Minas Gerais. That is, composers who have been deceased for over seventy years and whose music can be thus considered musical patrimony of Minas Gerais, having entered public domain in accordance with current Brazilian copyright laws (Law 9.610, of February 19, 1998, revoking Law 5.988, of December 14, 1973). The focus of this series, therefore, consists of works from the 18th, 19th, and early 20th centuries, by composers who lived all or part of their lives in Minas Gerais or whose works are extant in manuscripts or prints held in depositories in this state. The series prioritizes compositions that either have not been published or have been published in small quantities, or produced with criteria that no longer meet current demands. This is the case of the 77 works that make up the Coleção Música Sacra Mineira (Instituto Nacional de Música, Funarte, end of the 1970's), except for twelve of these scores that were revised and re-released by Funarte in 2000 and again in 2002.

From a methodological point of view, the present series builds upon innovations from the project Acervo da Música Brasileira (Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, Petrobras, Santa Rosa Bureau Cultural, 2001-2003), such as the description of the sources consulted, the itemization of the editorial interventions (including the use of a critical apparatus), and the explanation of the editorial criteria. The present series is based on the methodology and the editorial experience developed in this previous project, while introducing several innovations of its own:

- The examination of as many sources from as many depositories as possible, rather than prioritizing a single source from one depository.
- The release of all accompanying texts, scores, and vocal/instrumental parts in a CD-ROM, annexed to each of the volumes.
- The release of all accompanying texts, scores, and vocal/instrumental parts on the internet, on the page of the Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, at <http://www.cultura.mg.gov.br/pamm/site.html>
- The inclusion of English translations in the printed volumes, on the CD-ROM, and on the webpage.
- The selection of a repertoire that is not exclusively sacred or from the colonial period.
- The inclusion of introductory texts by guest musicologists and historians discussing the composers' lives and works, as well as their personal and professional milieus, respectively.

---

1 "Methodological perspectives for the study of the Brazilian music-archival patrimony" was the theme of the VI Encontro de Musicologia Histórica (Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 22-25 jul. 2004). The annals were published by the same institution in 2006.

The series Music-Archival Patrimony of Minas Gerais, unlike other initiatives of this type, is being undertaken by the Secretaria de Cultura do Estado de Minas Gerais who, for the first time, fully recognizes the importance of editing and promoting the music composed in this state in previous centuries. In this respect, the laurels must go to the entrepreneurial vision of former Cultural Secretary Eleonora Santa Rosa, who initiated the project in 2006. It is now important that this series be continued with the edition of new works by new composers, considering the vast amount of music that cannot reach the public without efforts of a musicological and editorial kind. More than just locating, organizing, and cataloging musical holdings, as well as, following a recent international trend, making them available on the internet in facsimile format, works of music indispensably need to be edited in order to be effectively performed and appreciated.

As a general rule, the keepers and custodians of the depositories received this project enthusiastically and cooperated fully during the field research, going so far as to contact other depositories on our behalf and even to send us important information before and after our visit. For the first three volumes of the series, sixteen depositories were visited in the states of Minas Gerais, Rio de Janeiro, and São Paulo, in 2007. For volumes 4, 5, and 6, thirteen others (two overseas) were additionally consulted, in 2008: Acervo de Aluízio José Viegas (São João del-Rei – MG), Arquivo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro (RJ), Biblioteca da Fundação Robert Bosch (Gardiner – Germany), Biblioteca da Universidade Federal de Santa Maria (RS), Biblioteca do Palácio da Ajuda (Lisbon – Portugal), Centro de Documentação Musical de Viçosa (MG), Biblioteca do Centro Cultural Banco do Brasil (Rio de Janeiro – RJ), Corporação Musical Nossa Senhora das Dores (Itapecerica – MG), Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro – RJ), Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (SP), Museu Imperial de Petrópolis (RJ), Seção de Música do Museu de História dos Salesianos no Brasil (São Paulo – SP), and Sociedade Euterpe Musical Itabirana (Itabira – MG). Out of the total of 29 depositories visited in 2007 and 2008, the ones represented in volumes 4, 5, and 6 are alphabetically listed as follows:

1. Acervo de Aluízio José Viegas (São João del-Rei – MG)
2. Arquivo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro (RJ)
3. Arquivo Histórico Monsenhor Horta do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto (Mariana – MG)
4. Biblioteca da Fundação Robert Bosch (Gardiner – Germany)
5. Biblioteca da Universidade Federal de Santa Maria (RS)
6. Biblioteca do Palácio da Ajuda (Lisbon – Portugal)
7. Casa de Cultura de Santa Luzia (MG)
8. Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro – RJ)
9. Museu da Inconfidência de Ouro Preto (MG)
10. Museu da Música de Mariana (MG)
11. Museu Imperial de Petrópolis (RJ)
12. Orquestra Lira Sanjoanense (São João del-Rei – MG)
13. Orquestra Ribeiro Bastos (São João del-Rei – MG)
14. Sociedade Musical Santa Cecília de Sabará (MG)

Most of the works in volumes 4, 5, and 6 have been recorded in LP or CD. This is the case of the *Kyrie/Gloria* (but not the *Credo/Sanctus/Benedictus/Agnus Dei*) from the Mass and Credo in Five Voices by Antônio dos Santos Cunha. The Christmas Matins by João de Deus de Castro Lobo also have been recorded, as well as the Concertante Duets and a portion of the songs by Gabriel Fernandes da Trindade. However, none of these works have been edited, with the exception of the Invitatory of the Christmas Matins, as well as a few songs by Gabriel Fernandes da Trindade that reappeared in 20th-century editions after their original release in the mid-19th century. There were no previous efforts to publish Trindade's songs in a comprehensive fashion, a determining factor in our decision to edit the composer's complete works in volume 6 of this series. Volume 6 is thus comprised of Trindade's 21 extant songs (of a total of 32 known by him), along with his three Concertante Duets. The decision to edit Trindade's music, despite the existence of earlier initiatives (by no means impeditive to this project), resulted from the great repercussion that his works generated in the last decades and thus from the necessity to promote them as widely as possible by means of a musicological edition.

Each volume contains a Preface by a scholar of national and international renown, as well as the present Introduction by the project coordinator, common to volumes 4, 5, and 6. Two texts specifically conceived for each volume follow: the first text, by a guest musicologist, discusses the composer's life and works, while the second, by a guest historian, examines the composer's socio-historical milieu (except for volume 6, since the city of Vila Rica/Ouro Preto – MG has been already addressed in volume 2). The central part of the accompanying texts, entitled Work(s) Edited, discusses textual, historical, stylistic, and liturgical issues. The Editorial Considerations follow, explaining in detail the criteria used for editing the musical texts. A section called Lyrics and Translations (except for volume 6, whose lyrics are in Portuguese, not Latin) illuminates the significance and the structure of the works from a literary and/or ceremonial point of view. The most technical item, entitled Sources, provides a thorough description of all musical manuscripts and prints examined for each and every work. A sample of the sources in facsimile fashion precedes the scores, while the Critical Apparatus, at the end of each volume,

meticulously itemizes the source readings before editorial intervention. The volumes include a CD-ROM with the scores and the vocal/instrumental parts in digital form, as well as all of the accompanying texts. This material, presented in high resolution, can be visualized and printed as well. Both online and on CD-ROM, volume 6 features additionally the complete facsimiles of the Concertante Duets, as well as an alternate edition of these Duets omitting the slurs, which are particularly inconsistent in the source, so that each performer can experiment with his or her own ideas without editorial influence.

A basic guideline of the series is to edit and prepare scores that are essentially ready for performance, but also to provide a view of the source contents that is as precise as possible. All extant sources were collated so that the authoritative readings could be accurately identified. A slow and painstaking process of revision and standardization of the edited scores took place, undertaken by Marcelo Campos Hazan and Leonardo Martinelli, also benefiting from the extensive collaboration of all editors and even musicians and scholars outside the project, duly cited in the acknowledgements.

Each volume presents one or more works by a specific composer. Represented in volumes 4, 5, and 6 are three composers who were active in the first half of the 19th century. Little is known about Antônio dos Santos Cunha (volume 4). He worked for about twenty years in São João del-Rei (MG), but his place of birth or death is not known, despite a strong possibility that he was Portuguese. João de Deus de Castro Lobo (volume 5), in turn, was born, worked, and died in Minas Gerais, while Gabriel Fernandes da Trindade (volume 6) was born in Ouro Preto (MG) but spent most of his life in Rio de Janeiro (RJ), where he died.

In order to facilitate their referencing across the series, as well as their indexing in future catalogues, each edited work was assigned an alphanumeric code consisting of the initials PAMM followed by a sequential number. The composers and their works featured in volumes 4, 5, and 6 are listed as follows:

Volume 4 – Antônio dos Santos Cunha (fl.1775-1824)

PAMM 17 – Mass and Credo in Five Voices – soprano soloist, chorus, and orchestra

Volume 5 – João de Deus de Castro Lobo (1794-1832)

PAMM 18 – Christmas Matins – chorus and orchestra

Volume 6 – Gabriel Fernandes da Trindade (1799/1800-1854)

PAMM 19 – *Adorei uma alma impura* / I loved an impure soul (Modinha) – voice and piano
PAMM 20 – *Batendo a linda plumagem* / Waving the beautiful plumage (Brazilian Modinha) – voice and piano
PAMM 21 – *Corações que amor uniu* / Hearts united by love (Modinha) – voice and piano
PAMM 22 – *Do regaço da amizade* / From the brook of friendship (Modinha) – voice and piano
PAMM 23 – *Erva mimosa do campo* / Loveable herb from the field (Modinha) – voice and piano
PAMM 24 – *Foi bastante ver teus olhos* / It was enough to see your eyes (Brazilian Modinha) – voice and piano
PAMM 25 – *Graças aos céus* / Thank heavens (Lundum) – voice and piano
PAMM 26 – *Já não existe a minha amante* / My loved one is no more (Modinha) – voice and piano
PAMM 27 – *Meu coração vivia isento* / My heart lived secure (Modinha) – voice and piano
PAMM 28 – *Meu destino é imudável* / My destiny is immutable (Modinha) – voice and piano
PAMM 29 – *No momento em que nasci* / In the moment I was born (Brazilian Modinha) – voice and piano
PAMM 30 – *Ocália dize por que quebraste* / Ocália, say why you have broken (Brazilian Modinha) – voice and piano
PAMM 31 – *Ondas batei vagarosas* / Waves, beat slowly (Brazilian Modinha) – voice and piano
PAMM 32 – *Por mais que busco encobrir* / The more I try to hide (Brazilian Modinha) – voice and piano
PAMM 33 – *Por que ó morte cruel* / Why, oh cruel death (Modinha) – voice and piano
PAMM 34 – *Quando não posso avistar-te* / When I cannot catch sight of you (Modinha) – voice and piano
PAMM 35 – *Remorsos, penas, tormentos* / Remorses, sorrows, torments (Brazilian Modinha) voice and piano
PAMM 36 – *Se o pranto apreciares* / If you appreciate weeping (Modinha) – voice and piano
PAMM 37 – *Tive amor fui desditoso* / I had love, I was deceptive (Modinha) – voice and piano
PAMM 38 – *Um ai gerado pela paixão* / A sigh created by passion (Modinha) – voice and piano
PAMM 39 – *Vai terno suspiro meu* / Go, tender sigh of mine (Brazilian Modinha) – voice and piano
PAMM 40 – Concertante Duet I – two violins
PAMM 41 – Concertante Duet II – two violins
PAMM 42 – Concertante Duet III – two violins

What motivates us to put so much effort into the edition of these works? Before attempting to answer this question, it is necessary to acknowledge that there were many factors that stimulated this type of activity since the second half of the 19th century, including the reinforcement of artistic, ideological, religious, nationalist, or regionalist convictions, and more recently, the valorization of the traditions and cultural identity of the communities represented in the edited repertoire. In some cases, not even this is at stake, but rather

questions of taste and pragmatism, whether personal or institutional, such as monetary gain, the establishment of a reputation or of a career, the gain of power and prestige, and so forth. On the other hand, these questions can be re-dimensioned in the face of the infinitely more dramatic situations that characterize our era: ecological catastrophe, international conflicts, inter-racial strife, weapons of mass destruction, war as a lucrative business, rising injustice, social exclusion, and programmed alienation. What right do we have to edit music, given this scenario?

In his *The Eclipse of Reason* (1947), Max Horkheimer was already noting that subjective reason was winning over objective reason. In other words, fitting the means to the ends was becoming a priority over what the normal thought process should actually be: to discuss and establish the ends so that the means can then be determined. Isn't this the case of Brazilian musicology? The discussion of ethics and methodology has become quite intense in the past two decades, but the function of editing in the wider context of musicological studies has seldom been debated. In simpler terms, the editing process has become the relevant question rather than the discussion of the usefulness of the editorial task itself. Without this debate, the editorial effort generates a power whose ends are undetermined.

As an editor and professor of music editing, I have no doubts concerning both the interest and the need for proceeding with the edition of the Brazilian music-historical patrimony. Not to make use of this knowledge and this repertoire would be a waste at the least. However, the reason for doing this needs urgent reconsideration. To work exclusively in the name of masterpieces, ideas, regions, resumes, or personal or institutional prestige seems to me rather questionable. After all, the use of art as a form of power, from the Roman Empire to the Third Reich, has led to far from noble results.

A glance at the conflicts listed above reveals that all have certain things in common, two of which stand out: the lack of humanity in our actions and our illusionary disconnection from current events—probably what one would define as global characteristics of the postmodern era. Thus, the re-enchantment of our work demands a clear and objective application with humanity and reconciliation as a goal; otherwise, this work will indeed inevitably slip into oblivion.

Perhaps the example these works represent should be more valued. Created almost always in adverse conditions by composers with little social prestige, within a slave system and under regimes, whether colonial, imperial, or republican, which had little interest in the well-being of its citizens, these works were the result of remarkable effort on the part of their composers and have reached us almost by chance, since most of the musical repertoire produced in Brazil in the 18th and 19th centuries has been lost.

Rather than fueling disputes among researchers, musicians, institutions, cities, states, and countries over this repertoire, would it not be wiser to learn from its example and use it with humanity and reconciliation in mind? Editing these works because they serve as an example of life, independent of their aesthetic, religious, or nationalist value or whatever else these works may inscribe, linking them to the time and place where we live, wherever it may be, seems to me like a more democratic perspective.

The lack of reliable points of reference in the postmodern world truly exposes us to these conflicts and hinders our reflection as to how to turn our work into a force conducive to a more just and harmonious world. However, looking from another perspective, the difficulties of present times perhaps afford us an opportunity to reconsider the significance of musicology, to re-think what is possible to accomplish and what direction to follow in music editing. This perspective of opportunity is highlighted in a Japanese *coan* often quoted by Jean-Yves Leloup: "*My house caught fire; nothing is left to conceal from me the wondrous moon*". Leloup connects this *coan* to a question once posed to Jean Cocteau: "*if your house caught fire, what would you save?*" Cocteau replied: "*the fire!*" Musicology has been afire for more than two decades. We have the opportunity to decide what to save.

EDITORIAL TEAM

Aluízio José Viegas. Is a native of São João del-Rei and an active member of the Orquestra Lira Sanjoanense, where he serves in various capacities. From 1997 to 2004, he was a performer and conductor of São João del-Rei's Sociedade de Concertos Sinfônicos, as well as a member of its board of directors. A researcher of the sacred music of Minas Gerais since the 1970's, he was the liturgical consultant for the series Acervo da Música Brasileira.

Anderson Rocha. Holds a Masters Degree in Musicology from the Universidade de São Paulo and another in Violin from Louisiana State University. A former member of ensembles such as the Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, the Mississippi Symphony Orchestra, and the Quarteto de Cordas Aureus, he is currently a professor of the Departmento de Artes da Universidade Federal de Mato Grosso.

Fernando Binder. Holds a Masters Degree in Musicology from the Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista. He was a music editor for the series Acervo da Música Brasileira and, in addition to his work with critical

editions, pursues research in the fields of organology and music archiving. Currently, he is the coordinator of the Projeto de Re-estruturação e Organização da Seção de Música do Museu de História dos Salesianos no Brasil.

Marcelo Campos Hazan. Was a designated professor at the Universidade Estadual de Minas Gerais and a visiting professor at the Universidade Federal do Rio de Janeiro, as well as a music editor and reviser for the series Acervo da Música Brasileira. Presently, he is a visiting scholar at Columbia University in New York City.

Paulo Augusto Castagna. Is a professor and researcher of the Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista. He coordinated the organization of the Seção de Música do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo (1997-1999), as well as the series História da Música Brasileira (TV Cultura de São Paulo, 1999) and Acervo da Música Brasileira (2000-2003). He also co-coordinated the Simpósio Latino-Americanos de Musicologia (1997-2001), in Curitiba, and the Encontros de Musicologia Histórica, in Juiz de Fora (2000-2008).

Paulo Castagna
Coordinator, PAMM

Antônio dos Santos Cunha

Little is known about the life of Antônio dos Santos Cunha. The musicologist José Maria Neves, seeking information in Portugal, found numerous like-named individuals, among them "*more or less twenty*" musicians.[22] However, he was unable to establish a definite correspondence between any of these musicians and the composer represented in the present volume. Neves' hypothesis that Santos Cunha was Portuguese is made plausible by the great influx of Portuguese musicians arriving in the state of Minas Gerais during that period. It is also probable that Santos Cunha was white, since he was a member of the Third Order of Carmo and the Brotherhood of Senhor Bom Jesus dos Passos, in São João del-Rei, even though racial prerequisites were not rigidly enforced in the 19th century by these religious associations. What is known is that Antônio dos Santos Cunha was registered as a brother on February 17, 1801 in the Brotherhood of Senhor Bom Jesus dos Passos. Moreover, a Third Order of Carmo registry entry welcomes Santos Cunha as a brother in 1800, while another entry, dated 1815, mentions his departure to Lisbon. [23]

The composer was thus in São João del-Rei in 1800 and 1801 and in Lisbon from 1815. Since there are no records of travels between 1800 and 1815, it can be assumed that he stayed in São João del-Rei during most of that time. Just as there is no confirmation that Santos Cunha was Portuguese, there is no evidence that he was born in São João del-Rei or in any other Brazilian city.

Based on this information and from a chronological analysis of his works, Antônio dos Santos Cunha was born around 1775. It is even more difficult to establish the date of his death, which must have occurred some time after 1822, the year he dedicated his Mass and Credo in Five Voices. In any case, only eight works credited to this composer are extant, considering the Mass and Credo in Five Voices as two individual works and the Matins for Holy Week as three. Santos Cunha's compositions and their respective manuscripts are listed in table 1, with their current location and copyists:

---

[22] NEVES, Maria Stella. São João del-Rei, 3 ago. 2004, 2 fitas cassete (60 min.). Entrevista concedida a Edílson Rocha.
[23] NEVES, José Maria (org.). *Música sacra mineira*: biografias, estudos e partituras. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2000. p.99.

Table 1. Complete works list of Antônio dos Santos Cunha.

	ACMRJ	AJV	OLS	ORB
Kyrie and Gloria of the Ordinary of the Mass ("Mass in Four Voices")				– Martiniano Ribeiro Bastos – other copyists
Kyrie and Gloria of the Ordinary of the Mass ("Mass and Credo in Five Voices")	– unknown copyist	– Francisco José das Chagas – Francisco de Paula Miranda – Presciliano Silva – another copyist		– José Alves da Trindade
Credo, Sanctus/Benedictus, and Agnus Dei of the Ordinary of the Mass ("Mass and Credo in Five Voices")	– unknown copyist	– Francisco José das Chagas – Martiniano Ribeiro Bastos – another copyist		
Matins for Maundy Thursday			– various copyists	– autograph – Francisco José das Chagas – Martiniano Ribeiro Bastos
Matins for Good Friday			– various copyists	– autograph – Francisco José das Chagas – Martiniano Ribeiro Bastos
Matins for Holy Saturday			– various copyists	– autograph – Francisco José das Chagas – Martiniano Ribeiro Bastos
Pange lingua (for bass soloist)			– Francisco José das Chagas – other copyists	– Francisco José das Chagas
Hymn, Antiphon, *Veni Sancte Spiritus*, and *Domine, ad adjuvandum* from Novena de Nossa Senhora da Boa Morte			– Joseph Florêncio de Oliveira Gama – Francisco de Paula Miranda – other copyists	– various copyists

It is not possible to ascertain unequivocally the chronology of these works, but there is some evidence suggesting that the Mass and Credo in Five Voices is the most recent. The use of Italian-style fugatos, baroque harmonic progressions, and other such techniques indicate that the three Matins are earlier compositions.

An analysis of Antônio dos Santos Cunha's repertoire reinforces the hypothesis that the composer was not trained in Minas Gerais, but possibly in Portugal. Italian opera seems to have exerted an important influence on his music. He composed vocal melodies that are frequently virtuosic, sometimes with difficult register changes, apparently based on models from Europe or the Rio de Janeiro Court. From an instrumentation standpoint, the clarinet, a habitual soloist in his Masses, stands out. The *Qui sedes* from the Mass and Credo in Five Voices presents a long solo highlighting this instrument's agility and

utilizing the clarino register for an expressive effect. Moreover, in addition to often writing difficult chromatic passages for the horns, Santos Cunha also explores the upper register of the strings to a degree not seen in works by his contemporaries. He also gives the viola more independence than many composers of his time, often assigning to it important thematic material and solos. However, the great majority of solo passages are delivered by the violin I, although the level of difficulty of the passages for violin II is comparable. In certain contexts, solo lines may appear in either part, especially when the violin doubles the vocal parts. This type of doubling between instruments and singers, solo or tutti, is a procedure commonly encountered in Santos Cunha's works. The composer, however, does not employ it in a rigorous manner and there are instances in which the soprano is initially doubled by violin I and then by violin II or viola.

Santos Cunha seems to be more preoccupied with musical aspects than with the clarity of the text. This is suggested by the use of superimposed texts in passages that serve as countermelodies, a technique that is widely found in his output. This politextual treatment may compromise intelligibility, but it allows for a great range of musical and dramatic effects, as observed in the *Laudamus* of the Mass and Credo in Five Voices. In another recurring procedure, the melodic material is fully presented in one voice and immediately echoed by another, as in the beginning of the *Qui tollis* of the present work. There are also passages in which the voices sing various melodies in counterpoint while using the same text, giving the prosody a disjointed character.

Canonic techniques are also common, as in one of the choir passages in the *Kyrie* of the Mass and Credo in Five Voices. Traditional tonal relations are used, despite the transit through more distant harmonic regions. Indeed, along with the customary modulations to neighboring or parallel tonalities, unusual colorings may arise from the exploration of distant tonalities, unexpected chords, and deceptive cadences. Also common is the use of substitute dominants with an ascending alteration of the fundamental tone.

It is evident that the composer strives to maintain a close relationship between musical and textual rhetoric. He uses only three voices in the *Domine Deus* of his Masses, a text that refers to the Holy Trinity, and employs fermatas on tense chords whenever liturgically appropriate. Recitatives and suspensions lend an almost theatrical force to certain passages, and dramatic intentions are also observed, for example, in the ***fp*** markings in the *Crucifixus* of the Mass and Credo in Five Voices.

Santos Cunha occasionally exhibits a fondness of "harsh" types of sonority. His use of single or double appoggiaturas over unisons, sometimes in the lower voices, produces considerable tension. He also utilizes simultaneous major seconds, as well as minor seconds in both major and chromatic fashion. Parallel fifths, perhaps intentionally employed, usually occur in descending movement. For those accustomed to milder sonorities, such passages may raise eyebrows, but one must not forget that they are habitually used in reference to the text.

Santos Cunha's preferred time signatures are two-four or common time, but ternary measures are also seen, both simple and compound. Contrasting tempos are common, but progressive agogic variations are seldom encountered. A typical structure is that of the choir serving as a harmonic foundation over which the other voices move stepwise in block formation. In these cases, the melody may be presented either by a solo instrument or a singer, while the orchestra executes arpeggios or other types of effects.

Santos Cunha's closings are also noteworthy. They usually occur in the form of a *codetta* where, within a few measures, a descending melodic line is heard, leading the orchestra to execute mostly low pitches in the last chord. It is quite common, at section ends, to find cadencial passages in which a second-inversion tonic chord functions as a suspension to the dominant that in turn resolves to the tonic. The use of this structure helps one to identify the phrases and thus to understand the manner in which the composer organized his ideas.

Another frequently employed structure is the fugato, exemplified in the *Cum Sancto Spiritu* of his two Masses, where it emerges after a solemn homophonic introduction. Its elaborations are fairly complex in the Mass and Credo in Five Voices and demonstrate the composer's mastery of this technique. Following the soprano's entrance a second theme emerges, on the text *amen*. This theme is different from the subject of the fugue, which is sung in turn by the contralto. The main theme, however, reappears in the remaining voices in a relation of fifths. The composer's writing for the soprano is then uninhibitedly explored, in the manner of a counter-subject, when an eighth-note figure is introduced and developed. The ending of this sub-section is homophonically conceived, giving way to a new sub-section in the dominant key with the re-exposition of the main theme in the soprano voice. The second theme is now sung by the tenor, and while the contralto completes the main melody, the soprano sings an independent part. In the next measures, the tenor and the bass successively deliver the main theme. A third and final sub-section, on the repeated word *amen*, betrays a Rossinian influence in the voicing of the violins.

The Mass and Credo in Five Voices presents musical procedures that are not common in other works by Santos Cunha; for example, the long instrumental introduction and the absence of strings in the

first eight measures of the *Crucifixus*, as well as the *a cappella* setting of the *Benedictus*.

Santos Cunha's output exhibits a few curiosities. There is an evocation of *La Marseillaise* in the Mass in Four Voices. The Matins for Maundy Thursday features an instrumental solo harmonically supported by the chorus that resembles the second melody of the *Intermezzo* from *Cavalleria Rusticana*, a well-known work composed much later. Also noteworthy is a melodic motive used by Paganini (1782-1840) in his Concerto n.1 for violin that can be heard in the *Cum Sancto Spiritu* of the Mass and Credo in Five Voices.[26]

Perhaps it is not too farfetched to suggest that Antônio dos Santos Cunha was more mature musically than most of his Minas Gerais contemporaries. Far from sounding naïve, his compositions leave no doubt that he was one of the most creative and surprising musicians of his day and that his works are worthy of performance.

Edílson Rocha
Depto. de Música da Universidade Federal de São João del-Rei

[26] VIEGAS, Aluízio José. São João del-Rei, 3 ago. 2004, 2 fitas cassete (60 min.). Entrevista concedida a Edílson Rocha.

São João del-Rei in the Age of Antônio dos Santos Cunha

The composers represented in volumes 1 and 2 of this series, José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita and Jerônimo de Sousa, lived in Diamantina and Ouro Preto, respectively, slightly before the time of Antônio dos Santos Cunha in São João del-Rei. However, their respective milieus were quite identical. They initiated their activities in three sister villages that shared the same religiosity that pervaded colonial times. This religiosity was, in all, the paramount source of musical inspiration for these composers.

In spite of the decline in gold mining, the final thirty years of the 18th century represented the most significant phase in the development of Brazilian religious architecture. It was at this time that the sumptuous churches of the Minas Gerais Baroque were constructed, gilded stages for imposing liturgies. For these liturgies orchestras were formed and composers hired, such as the ones mentioned above.

I could begin this article on São João del-Rei in the age of Antônio dos Santos Cunha by parodying the sacred author and stating that *in the beginning was the backwoods*. This backwoods was wild, sparsely populated by the Cataguá Indians, an enchanted nature inhabited by forces of both good and evil. In 1674 settlers from São Paulo were forced to confront this environment, clearing paths, felling trees, fording rivers, and founding settlements. At the end of the 17th century, one of these São Paulo explorers, Tomé Portes d'El Rey, established a farm next to the Rio das Mortes [River of Deaths], a place that Antonil believed to be "*quite amiable and capable of providing permanent residence*".

Antonil's prophecy became reality in 1705, when Antônio Garcia da Cunha founded the Arraial Novo de Nossa Senhora do Pilar do Rio das Mortes. This settlement was elevated to village status on December 8, 1713, when it was bestowed upon the sacred and royal title of São João del-Rei [literally The King's Saint John]. The title was maintained after it became a city on March 6, 1838.

A few Indians and many blacks; individuals from São Paulo, followed by *emboabas* [gold prospectors from Portugal] and other outsiders: this was the human basis on which a specific society was formed. This society's mission was to build a future for one of the main cities of Minas Gerais, a city destined to write its name in the history of Brazil as the capital of the District of Rio das Mortes, "*the most striking and bountiful in all of the Captaincy*", in the words of Chief Judge José João Teixeira at the close of the 18th century.

The Village of São João del-Rei stood on a privileged geographical location, where several important paths merged, and its slave-based economy encompassed not only gold mining but other profitable activities. Civic institutions such as the Municipal Council, the Royal Ministry, and the Gold Foundry were founded, along which came the pillory, the jail, and the gallows, symbols of the so-called *secular arm* of the Inquisition, the implacably repressive penal system of the day. The era also saw the establishment of the ecclesiastic and religious structures of the Catholic Church, who partnered with the Portuguese monarchy in the formation of Brazil's cultural and

historical identity at a time when the processes of Christianization and colonization were synonymous.

This was the era of the *padroado régio* [royal patronage] over the matters of the Catholic Church, the only one admitted in Portuguese domain. Since the first and second orders were not allowed in the Captaincy, the organization of the Church in Minas Gerais was undertaken by lay brotherhoods, confraternities, and third orders. By royal consent, these associations built churches and subsidized the services, tended to the needy, buried the dead and prayed for their souls, promoted festivities, and sponsored the arts.

In São João del-Rei, as in the rest of the Captaincy, the establishment and development of these associations in the 18th century paralleled that of Minas Gerais society as a whole. The initial polarization between white slave-owners and black slaves resulted in the creation of the Brotherhoods of the Santíssimo Sacramento and Nossa Senhora do Rosário, respectively. The subsequent diversification of the ethnic and economic spheres led to the establishment of new associations, which exist to this day, such as the Brotherhoods of São Miguel e Almas and Nosso Senhor dos Passos; the Third Orders of São Francisco de Assis and Nossa Senhora do Carmo; and the Confraternities of São Gonçalo Garcia, Nossa Senhora das Mercês, and Nossa Senhora da Boa Morte. The social and religious importance of these groups was such, that one could say that without them no one was capable of living or dying.

Brazil's colonial Catholicism, especially in Minas Gerais and São João del-Rei, owed much to the pre-Tridentine European Catholicism of the Low Middle Ages, with its practices, devotions, beliefs, and superstitions. Guided by the illusion of quick wealth, the São Paulo explorers and their greedy *emboaba* rivals established themselves in Minas Gerais. The early years were unstable and precarious, and the adverse conditions gave rise to a long-lasting utilitarian sort of religiosity, laden with fear and superstition. God and the Saints could protect but also punish and it was necessary to have them on one's side. Thus, the worship of their images and the rituals in their devotion connoted an almost magical effectiveness.

Of the many baroque devotions in Minas Gerais and São João del-Rei, first and foremost came the commitment to God Himself—omnipotent, omniscient, and omnipresent. He was linked to the figure of the King of Portugal, who was far away and yet ever present through his representatives who could do, know, and see all. To God one owed praise, benediction, adoration, and glorification, as expressed in the Gloria of the Mass: *Laudamus te*, *Benedicimus te*, *Adoramus te*, *Glorificamus te*, or, in the following calls for clemency and motions of gratefulness: *Kyrie eleison, Gratias agimus tibi, Te Deum laudamus*.

God was one but also a Holy Trinity of Beings who were to be honored separately. The Father, as creator and maintainer of the universe, who sees and controls all, was frequently represented in the image of an old man, sculpted in soapstone, placed over the threshold or the main altar of the foremost Minas Gerais churches of the Baroque era. He was usually depicted with wide-open eyes staring vigilantly at his faithful and submissive subjects, as if to warn them threateningly of the frightening *God sees you* adage derived from the old Catechism of fear. In Minas Gerais, more so than in other Captaincies, the Holy Spirit was worshiped at the festivities of the Divine at Pentecost. In the Middle Age, the Holy Spirit was, in a way, God's heresy, for it brought to mind freedom and the statements, not always allowed, of Joaquim de Fiore. For these reasons, it was in Minas Gerais—distant from the coast and from Jesuit orthodoxy, and under the influence of the Franciscan visitations—that the festivities in honor of the Holy Spirit best flourished in popular and cultural manifestations. The Son was paid homage to on several occasions throughout the year in practices that commemorated his incarnation, including Christmas, the Eucharist, and the most solemn processions of *Corpus Christi*, which were official and mandatory; not to mention the feast of Good Lord Jesus, with its dramatic staging of the suffering of Jesus during His passion and death.

These were difficult times; suffering was constant, particularly for the slaves; sins, numerous; remorse, uncomfortable; the fear of hell, worrisome; the desire of heaven, real. From this, perhaps, stems our sentimental piety and veneration of the most tragically human aspects of the life of Jesus, from whose compassion one hoped to gain relief and resignation from the hardships of life. The painful baroque images of Christ and Mary were also images of colonial society in Minas Gerais and thus São João-del Rei, a polarized society upon which weighed a great, paradoxical contradiction between grace and sin, between the good that was intended and the evil that was carried out. This society included white slave-owners of true faith, but who were above all sinners who lived and especially died under the sign of remorse. Great sinners and even greater penitents, they carried the sentiment of guilt and looked for the only help possible, calling out for Divine Mercy, whose pardon they hoped to obtain at the hour of their death, by way of the tragic and painful invocations of Christ's life, along with those of His mother, Our Lady of Sorrows. Though mired in greed and lust, they did penitence, erected churches, pardoned their slaves in their testaments, and commissioned Masses, many Masses. They died repentant, in the hope that God would grant them clemency in the end. Then there was the society of black slaves who experienced this life's painful mysteries, but who had the consolation—alienating but true—that in the next life they

would reach the glorious mysteries of the third chaplet of the rosary of Our Lady, as promised by Vieira.

All religious art, music, sculpture, painting, and architecture, all liturgical and para-liturgical rites, that is, all that which is conventionally known as the Minas Gerais Baroque, was merely a manifestation of a culture woven from all of these existential conflicts, from grace and sin, a culture whose synthesis was the figure of its greatest artist, the baroque genius *par excellence*: Antônio Francisco Lisboa, also known as Aleijadinho [literally The Little Crippled One]. Neither black nor white, he was a mixed-blood, mulatto individual, the son of sin who bore on his body all of the marks of Jesus' suffering. In his blood ran the impurity of race and in his soul the anguish of his landscape—baroque as well, given the sinuosity of its mountains, the twilight of its valleys, the profound wounds of its gold mines, and the mysticism of its purple Brazilian-spiderflower trees.

Second to God, Marian devotions were prevalent in 18th-century Minas Gerais, as in places such as São João del-Rei. These devotions were carried out mainly under two titles of Mary. The first was Our Lady of the Conception, venerated by the white slaveholders, a title that was complemented by another one, also dear to the people of Minas Gerais, Our Lady of Carmel. The second main Marian title was Our Lady of the Rosary, venerated by the black slaves, which in turn was complemented by Our Lady of Mercy.

The social differences that marked the period took on a sacred dimension in the cult to Our Lady of the Conception and Our Lady of the Rosary, given the latter's superior status. Nearly all localities in colonial Minas Gerais exhibited altars and churches in honor of both of these titles, but the parishes and thus municipalities that possessed Our Lady of the Rosary as their patroness were rare. The few exceptions were usually municipalities that emerged out of runaway slave camps or that came to be established in more recent times. By contrast, the localities that featured Our Lady of the Conception as their patroness were countless. It seemed somehow improper for the white slaveholders to live submissively in a parish or town under the protection of the patron saint of their captives.

Lastly, there were the devotions to other saints, who protected white or black individuals, slave quarters or manor houses. In times of insecurity, danger, and difficulties of all kinds, when human resources ran dry, it is no wonder that the residents of Minas Gerais appealed to all possible celestial patrons to ward off the maladies that besieged them: patrons such as Saint Blaise, Saint Liborius, Saint Benedict, Saint Lucia, Saint Jeronimous, and Saint Barbara. There were also patron saints for different professions, brotherhoods, and categories of people, as well as for whatever aspiration one might have. Our Lady of Saint Anna, for instance, was widely venerated in Minas Gerais because of her supposed power to help in the discovery of ore veins of gold and precious stones. This was so because according to Christian belief she carried in her womb, immaculately, a pure and precious pearl that was destined to become the Mother of Jesus. In fact, according to the Gospel of Mathew, the earth itself was a fecund womb, one that guarded a secret treasure of special value for which it was worth taking great risks. No saint in heaven, therefore, was better able to aid miners in finding this treasure than Saint Anna.

Expressing the baroque contradictions and the pious traditions of the brotherhoods, these devotions were nonetheless the genuine cultural manifestation of a civilization, born from the existential necessities of these early times. They were devotions of simple folk who confused saints with images, devotions that, though totally unknown today, were at one time the trusted object of prayers and supplications, of laments of pain, of the joy of gratitude and the hope that was invested in desperate promises.

In the transition from the 18th to the 19th century, at the time when Antônio dos Santos Cunha lived in São João del-Rei, Minas Gerais' economy was suffering the consequences of the mining crisis. The constant threat of the *derrama* [a substantial tax charged at the mining areas], led some individuals to precipitately promote the Inconfidência Mineira [the Minas Gerais Conspiracy]. The movement's greatest herald, Tiradentes [literally Tooth Puller], who dreamed of São João del-Rei as the capital of a long wished-for republic, received the severest of all punishments and died on the gallows in 1792. His death and the failure of the conspiracy were celebrated in his town of birth with a solemn *Te Deum* and three nights of festive illumination.

São João del-Rei did, however, overcome the late-18th century economic crisis. Upon the arrival of the Portuguese court in Rio de Janeiro, São João del-Rei was the largest food-producing district and was thus placed in charge of supplying the large entourage that accompanied the royal family.

At this time, the population of the village consisted of five to seven thousand inhabitants, only one third of which were white. Its streets witnessed on a daily basis parades of military troops and the coming and going of slaves, the toiling of craftsmen and gold prospectors, the vanity of the magistrate and the militia commander, the somberness of ecclesiastics and judges, the prepotence of price-fixers and bailiffs, the arrogance of councilmen and scriveners, the brutality of the slave-catchers and the sadness of the blacks in the pillory. Poverty was especially visible on Saturdays, when it was the custom for beggars to head for the streets.

From a cultural and artistic point of view, São João del-Rei featured a royal Latin academy, two orchestras that are active to this day, and an opera house. Brazil's independence motivated initiatives that paved the way for a new concept of civilization, manifested in 1827 when Batista Caetano de Almeida established a public library and the newspaper *Astro de Minas Gerais*. It was at this time that the tertiaries, Franciscans and Carmelites, built their magnificent churches, two of the best expressions of the Minas Gerais Baroque.

However, it was the mother church of Our Lady of the Pillar, adorned with gold and valuable paintings, where the ultra-baroque funeral rites of Dom João V occurred in 1751. This was the site where, featuring the sound of the best local music and the delivery of eloquent sermons, the sacred pomp took place. Whatever the reason—births, birthdays, weddings, the death of princes, *infantes* [younger royalty], kings or queens, the suppression of a revolt or the destruction of a runaway slave camp—there was always a *Te Deum* to sing, for which tens of invitations were issued by the Municipal Council, who attended the ceremony cohesively and imbued with vain pleasure.

So considerable was the fame and distinction of the village of São João del-Rei that no less than ten Europeans visited it during those days, all of whom showered it with compliments. In the words of Pohl: "*this city is among the cleanest and happiest I have encountered in Brazil*". In those of Luccock: "*a desire for happiness, collective and sound, appeared to me as the main spring that gives life to this pleasant city, and never has any society with whom I have established intimate relations so fully fulfilled such desire. The people are in a good mood and of an independent spirit, love passionately to dance, are lovable and kind* [...], *exhibiting a consistent appearance of idleness, carelessness, and social tranquility*". And in those of Spix and Martius: "*paved streets, lovely churches adorned with paintings of national artists, stores stocked with all sorts of luxury items from Europe and many shops testify to the wealth of this place, considered to be one of the most animated in Brazil*".

As a consequence of this vigorous commerce, a new surge of development occurred from 1808, especially in civil architecture. This surge was also fueled by the village's participation in the national emancipation movement. So intense and patriotic was this participation that São João del-Rei received from the Patriarch of Independence, José Bonifácio de Andrada and Silva, the honorable moniker *Proud and Faithful*.

In this historical and cultural context, in this economic, religious, and social environment lived the professor and composer Antônio dos Santos Cunha lived, the object of the present volume of the series Music-Archival Patrimony of Minas Gerais.

Antônio Gaio Sobrinho
Universidade Federal de São João del-Rei

BIBLIOGRAPHY

GAIO SOBRINHO, Antônio. *Retalhos de uma cidade*. São João del-Rei: edição do autor, 2008.

LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*. Tradução de Milton da Silva Rodrigues. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1975. 435p.

POHL, Johann Emmanuel. *Viagem no interior do Brasil*. Tradução de Milton Amado e Eugênio Amado. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1976. 417p.

SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. *Viagem pelo Brasil*, 1817-1820. Tradução de Lúcia Furquim Lahmeyer. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1981. 3v.

TORRES, João Camilo de Oliveira. *História de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Difusão Panamericana do Livro, 1961. 5v.

Work Edited

PAMM 17 – **Mass and Credo in Five Voices**
(soprano solo, four voices, violins I and II, viola, cello, double bass, flutes I and II, clarinets I and II, bassoons I and II, horns I and II, trumpets I and II, trombone, timpani)
Approximate duration: 52 minutes.
Edition: Paulo Castagna and Fernando Binder

Differently from the parts or units of the Proper (Introit, Gradual, Offertory, Communion, etc.), whose texts vary from one feast to another, the units of the Ordinary are always sung in the Mass with the same text or, in some cases, with texts that refer to a specific liturgical period. From the end of the Middle Ages, five Ordinary units were preferentially set to polyphony: *Kyrie*, *Credo*, *Gloria*, *Sanctus/Benedictus*, and *Agnus Dei*. From the middle of the 18th century, in both Portugal and Brazil, composers wrote large-scale works in which the Ordinary of the festive Masses (and not, therefore, ferial Masses) was grouped in two large blocks: the first, denominated "Mass", consisted of *Kyrie* and *Gloria*, while the second, named "Credo", was composed of *Credo*, *Sanctus/Benedictus*, and *Agnus Dei*. For this reason, the complete Ordinary of a festive Mass was usually called "Mass and Credo". According to 19th-century practice, composers would set either block to music, to be complemented during performance by a "Mass" or a "Credo" not necessarily by the same composer.

The Mass and Credo in Five Voices by Antônio dos Santos Cunha is preserved in several manuscripts, represented in table 2.[27] None of the manuscripts feature the complete Ordinary, with the important exception of source A, held at the Arquivo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro, on which the present edition is based. This manuscript, the oldest encountered, is a copy in score form. The other sources, all held at archives in São João del-Rei, register either the "Mass" (sources B, D, and E) or the "Credo" (source C). The manuscripts in São João del-Rei are copies, like the source in Rio de Janeiro, but written in separate vocal and instrumental parts, not in score form.

During the editorial process, the sources raised a doubt concerning the genesis of the work: how did Antônio dos Santos Cunha originally set the two blocks of the Ordinary, together or separately? Without an autograph, it is difficult to know if the Mass and Credo in Five Voices was composed with the complete Ordinary and later separated into "Mass" and "Credo", when the copies were prepared in São João del-Rei; or if the two blocks were

[27] As indicated in table 1 above, another setting of the Ordinary of the Mass by Antônio dos Santos Cunha is known: Mass in Four Voices (*Kyrie* and *Gloria*), preserved in a manuscript held at the Orquestra Ribeiro Bastos archive.

composed at different times and later combined in the manuscript kept in Rio de Janeiro. The inscriptions "*Finis*", "*Finis Opera*", "*Finis coronat opera*", or "*Finis coronat opus*", at the end of some of the "Mass" sources, suggest the latter possibility. Also to be considered is a listing of musical manuscripts included in the *post-mortem* inventory of the possessions of Lourenço José Fernandes Braziel, a musician from São João del-Rei. This inventory, dated 1831, cites three Mass Ordinary settings by Antônio dos Santos Cunha: "*Short Mass*", "*Credo*", and "*Mass with grand orchestra*", possibly consisting of autographs, although none of these manuscripts are extant.[28] There is no reference in this inventory to a "*Mass and Credo*", which reinforces the possibility that the two blocks were composed at different moments and later combined in the copy housed in Rio de Janeiro.

Table 2. Mass and Credo in Five Voices: sources.

SOURCE	DEPOSITORY	FORMAT	BLOCKS OF THE ORDINARY	FUNCTIONAL UNITS
A	ACMRJ	score	"Mass" and "Credo"	Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus/Benedictus, and Agnus Dei
B	AJV	parts	"Mass"	Kyrie and Gloria
C	AJV	parts	"Credo"	Credo, Sanctus/Benedictus, and Agnus Dei
D	OLS	parts	"Mass"	Kyrie and Gloria
E	ORB	parts	"Mass"	Kyrie and Gloria

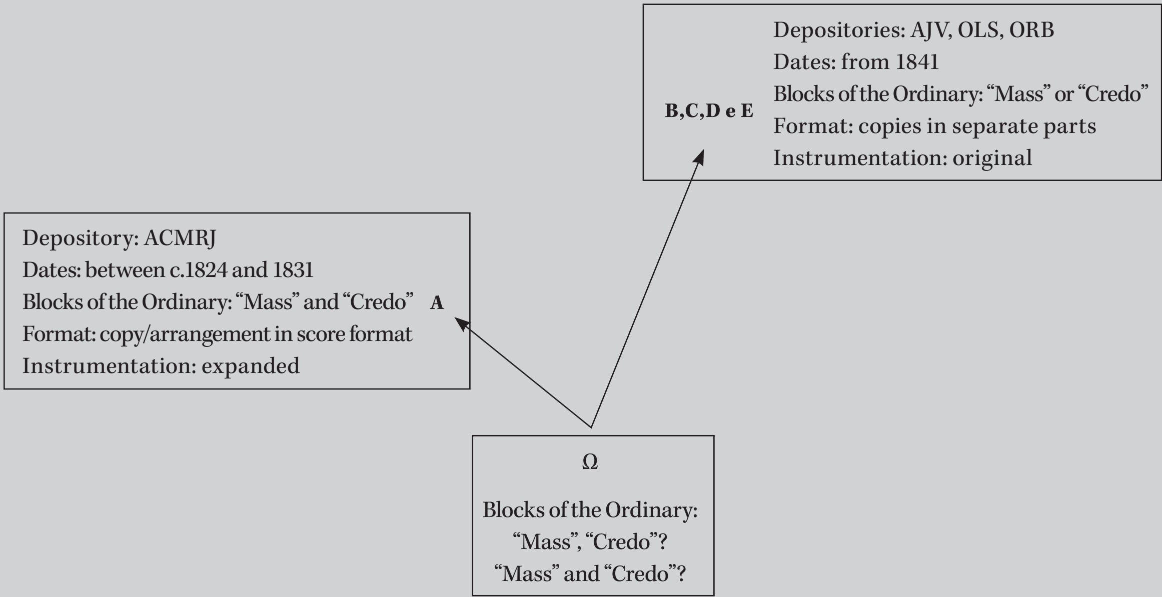
Source A displays fewer dynamic markings and articulations, but its instrumental make-up is much more substantial in relation to the other sources. Source A is the only manuscript that features trumpets, trombone, and tympani. Furthermore, source A contains pairs of flutes and clarinets, rather than single flute and clarinet parts as in the case of the Minas Gerais copies.[29] Despite the autograph's absence, it is reasonable to assume that during the copying and re--copying process the São João del-Rei sources remained relatively true to the original instrumentation, with five-voice chorus, strings, one flute, one clarinet, and French horns I and II. By contrast, source A, though an earlier copy, consists of an expanded version of the formation of the lost autograph, a re-orchestration undertaken with a prominent ensemble in mind, as we will see. It must be emphasized that this re-orchestration could very well have been carried out by someone other than the composer, maybe the copyist himself, and possibly in Rio de Janeiro, considering the extraordinary similarity to the handwriting of the manuscript copied in that city preserving the Mass for the Acclamation of Dom João VI, by Sigismund Neukomm (1778-1858).[30] In any case, figure 1 shows a simplified stemma of the two principal groupings of the sources of the Mass and Credo in Five Voices.

[28] In addition to the Ordinary settings, the inventory cites three other manuscripts preserving works by Antônio dos Santos Cunha: Novena de Nossa Senhora da Boa Morte, Matins of Endoenças (Matins for Mauny Thursday), and *Pange lingua* (Hymn for the Procession of the Most Holy Sacrament). VIEGAS, Aluízio José. O inventário de um músico são-joanense do século XVIII: Lourenço José Fernandes Braziel. VI ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 22-25 de julho de 2004. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006. p.258-270.

[29] Source C_1, copied by Francisco José das Chagas in 1841, mentions on the first page "violins, violas, flutes, clarinets, horns, and bass", even though the woodwinds comprise only single flute and clarinet parts.

[30] Arquivo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro (RJ), CRI-SM82, C-01.

Figura 1. Mass and Credo in Five Voices: stemma.



A comparison of the orchestration of the two source groups further reveals the existence of significant differences between them. For instance, strings are present in the *Benedictus* of the São João del-Rei manuscripts, but not in source A. Clarinets I and II of source A correspond to flute and clarinet of the São João del-Rei copies, while flutes I and II present new melodies. The trumpet I and II parts of source A double one octave higher the horns I and II in São João del-Rei. This transposition, however, did not consider the fact that the trumpet of that time, unlike the horn, was limited to the natural scale, before the popularization of the valve system. Unlike the horn, the trumpet could not execute the technique known as *bouché* or *handstop*, by means of which the player was able to play notes out of the range of the harmonic series by placing his hand inside the bell of the instrument. As a result of this oversight, trumpets I and II of source A feature numerous notes beyond its early-19th century range (corrected in this edition, with mention in the apparatus).

The fact that the bassoons are present only in manuscripts A and C_1 is also noteworthy. While source C_1 utilizes only one bassoon as an instrumental bass, as is normal in the sacred music of the period, different is the situation of source A. The third folio of this manuscript mentions "*fagotes*" explicitly (even though the title page indicates "*fagotto*"). Moreover, bassoons I and II are assigned independent melodies in measures 132-142 and solo indications appear in measures 3, 12, 189, and 198 of the *Credo*, as well as in measure 10 of the *Sanctus* and in measures 20 and 25 of the *Agnus Dei* (in each of these "solos", however, bassoon I merely doubles violin I). For most of the work, however, bassoons I and II play in unison. They essentially reinforce the instrumental make-up, normally doubling the cello and/or double bass, often violin I, viola, and voices, as well as, more rarely, flute I, clarinet I, and horn I. As a result of these doublings, the bassoons are frequently set in an unusually high register, a particularity that is seen in other manuscripts written out by the copyist of source A at the Arquivo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro. At any rate, other features distinguish the Rio de Janeiro source from the Minas Gerais manuscripts. The latter provided valuable means for the resolution of various editorial issues and are certainly deserving of their own edition.

Source A is a re-orchestration carried out for use of the choir and orchestra of the Imperial Cathedral and Chapel of the Braganza in Rio de Janeiro. The score was dedicated explicitly to Dom Pedro I, perhaps in return for some type of mercy, as was common during the Monarchy. Written on the second folio of the manuscript, the dedication spares no compliments to the monarch, but reveals little biographical information on the composer. We do learn however that Antônio do Santos Cunha composed "*in the few short moments* [...] *between job obligations and the care of my* [his] *family*":

> *"Lord:*
>
> *A people who, due to the intervention of a most magnanimous and liberal prince, rises above the submissiveness that the iron-clad and tyrannical system of re-colonization wished to impose upon them, in order to place themselves on par with the free nations, must perpetually recall the times of their most splendid and glorious feats, so that posterity, in its pacific exercise of its rights, will never forget its debt to the heroism of its redeemers.*

In all justice, no other feat is more significant than the memorable January 9, 1822, the day in which Your Imperial Majesty, by heavenly inspiration, acquiescing to the wishes of the true sons of the nation, deigned to respond to the just representation of the chamber of this court and laid the cornerstone for the majestic edifice of Brazilian regeneration, with the sublime response: 'Since it is for the good of all and for the overall prosperity of the nation, I am ready: tell the people I shall stay'. That, My Lord, was the beginning of all the progress that is coming true! That was the day of salvation for the Brazilian people! This is what ignites and encourages me to dedicate to Your Imperial Majesty this barren example of my modest talent, which I intermittently cultivate in the few short moments between job obligations and the care of my family.

May this serve Your Imperial Highness as a testimony of the extent of my recognition, love, and loyalty to the sacred person of Your Imperial Majesty and to the cause of my fatherland. This bloodless sacrifice, shaped into rough sounds, though born from the purest of sentiments, cannot but please the divinity, which will release upon us a flood of graces, and protect Your Imperial Majesty's precious and august life for many long years to come, which is the desire of all.

Lord,

At Your Imperial Majesty's feet,
Your most humble, affectionate, and reverent subject,

Antônio dos Santos Cunha".

This dedication alludes to a specific historical event: the *Dia do Fico*, January 9, 1822, when the then prince-regent refused to obey the orders of the Portuguese Court to return to Lisbon. There is also a reference (title page) to the title "*Constitutional Emperor and Perpetual Defender of the Brazilian Empire*" that was bestowed upon Dom Pedro I on October 12, 1822, shortly after the Brazilian Independence was proclaimed. The manuscript was probably produced around that time, but certainly before 1831, when Dom Pedro I abdicated the Brazilian crown. If indeed the Hymn of Independence, composed by Dom Pedro I (example 1), is actually quoted in this work, the manuscript must be dated after 1824, since regardless of whether or not Dom Pedro composed this hymn on the eve of the declaration of Independence, the music became popular only at the time of the promulgation of the Constitution on March 25, 1824,[32] and especially after a piano-vocal score was published and advertised for sale on December 13 of the same year.[33]

Example 1a. Antônio dos Santos Cunha, Mass and Credo in Five Voices, *Quoniam*, Soprano I, measures 533-536 (and 579-582).



Example 1b. Dom Pedro I, Hino da Independência do Brasil, c.17-20 (transposed from D to B flat major).



The dedication also alludes to "re-colonization", or the return of the Portuguese administration to Brazil. This was demanded by the Courts in Portugal from 1821, despite the colony's elevation to the status of Kingdom within the Portuguese Empire in 1815 (namely, the United Kingdom of Portugal, Brazil, and Algarves). It was the opposition to this re-colonization that motivated the rural aristocracy that belonged to the Brazilian Party to support Dom Pedro I when he broke ties with Portugal. This movement triumphed over both the colonialist Portuguese Party and the anti-colonialist, albeit Republican, Radical Party.

[32] "Indeed, in the years following [1824] the hymn that was sung on grand occasions, that is, the official hymn, was the one composed by Dom Pedro, except on September 7, when theatrical performances were opened with the hymn by Marcos Portugal". ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. v.1, p.156.

[33] ANDRADE, Ayres de. Op. cit., 1965. v.1, p.156.

This resulted in a conservative and monarchic Independence, which maintained the slave system and large-estate exploitation, with a strong subservience to England, who led the industrialization process and saw Brazil as a new market for its products. Also noteworthy is the fact that, in the dedication, Dom Pedro I is labeled a "liberal". This was the dominant tendency among the politicians of the day, who advocated a political system modeled after England's Constitutional Monarchy. This effort, however, was overcome by the conservative faction, led by José Bonifácio de Andrada and Silva (1763-1838). Upon the promulgation of the 1824 Constitution, this faction established a strong executive power, concentrated in the hands of the Emperor.

Source A thus honors Dom Pedro I and his victory over re-colonization. The *Dia do Fico* is characterized, in the words of Santos Cunha, as "*the day of salvation for the Brazilian people*". Perhaps the dedication is indicative of Santos Cunha's status as a landowner, with "*job obligations*" that restricted music composition to "*a few short moments*". This is consistent with the strong possibility that he was white and Portuguese.

The Mass and Credo in Five Voices by Antônio dos Santos Cunha follows 19th-century practice concerning the division of the Mass Ordinary text, as described above. In 1899, the Portuguese musicologist Ernesto Vieira described this practice as follows:

> "*The musical part of the festive or solemn Mass specifically designated as Mass comprises the* Kyries *and the* Gloria. *The latter includes the canticle* Gloria in excelsis Deo *and several short phrases expressing praise* (Laudamus), *prayer* (Qui tollis), *and exaltation* (Quoniam).
>
> *These three different expressions of the Gloria indicate its division into three pieces, each with a different character; but the Italians who compose grand Masses in the theatrical style, in order to obtain a greater number of sections, segment the phrases and turn the* Gloria *into an opera act with arias, choruses, duets, etc. It is also an old custom and a traditional practice to include, at the close of the more grandiose Masses, an extensive fugue on the words* 'Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen'.
>
> *The* Credo *represents the second part of the festive Mass and is naturally divided into three characteristic pieces:* Credo, Crucifixus, and Resurrexit; *the last-named stands in contrast to the precedent.*
>
> *Many composers insert a solo in the* Et incarnatus. *According to the old costume and as in the end of the* Gloria, *these composers write a very elaborate fugue on the last words of the* Credo: 'Et vitam venturi sæculi. Amen'. *After the singing of the* Credo *and during the* Offertory *ceremony, it is usual to sing a Motet or to execute an elaborate prelude on the organ, or an instrumental piece if the Mass is accompanied by the orchestra. In this respect there is much abuse in our churches; opera overtures are performed and this is highly improper for the place and the act being celebrated.*
>
> Sanctus *and* Agnus Dei *are two detached and independent pieces which close the musical part of the complete Mass.*"[34]

In some aspects, however, the present work's segmentation is unconventional. Some of the sections, despite their contrasting textures, are articulated without interruption. The three *Kyrie* sections are clearly delineated, but within the *Gloria* only the *Gloria*, *Qui tollis*, *Qui sedes*, *Quoniam*, and *Cum Sancto Spiritu* are demarcated (the last-named features "*an extensive fugue*", as described by Ernesto Vieira). The outline of the traditional *Credo* sections, *Credo*, *Et incarnatus*, *Crucifíxus*, and *Et resurrexit*, is clear cut. The three remaining units, *Sanctus*, *Benedictus*, and *Agnus Dei* are also clearly outlined but are not internally segmented. *Sanctus* and *Benedictus* feature the same *Hosanna*, a usual practice since the 16th century (table 3).

Table 3. Mass and Credo in Five Voices: structure

FUNCTIONAL UNIT	SECTION	MEASURES	ORCHESTRATION
1 – Kyrie	Kyrie I	1-31	soprano I and chorus, with orchestra
	Christe	32-56	soprano II and tenor duo, with orchestra
	Kyrie II	57-85	soprano I and chorus, with orchestra

[34] VIEIRA, Ernesto. *Diccionario musical* [...]. 2. ed. Lisboa: Lallemant, 1899. p.348-349.

FUNCTIONAL UNIT	SECTION	MEASURES	ORCHESTRATION
2 – Gloria	Gloria	1-36	chorus, with orchestra
		37-93	soprano I and chorus, with orchestra
		94-121	chorus, with orchestra
	Laudamus	122-132	soprano I recitative, with orchestra
		133-148	soprano I solo, with orchestra
		148-190	soprano I and chorus, with orchestra
	Gratias	191-274	contralto solo, with orchestra
		275-285	chorus, with orchestra
	Domine Deus	286-299	soprano I, tenor, and bass recitative, with orchestra
		300-327	soprano I, tenor, and bass arioso, with orchestra
		328-379	soprano I, tenor, and bass trio, with orchestra
	Qui tollis	380-414	soprano II solo, contralto solo, soprano II and contralto duo, with orchestra
	Suscipe	414-466	soprano II solo, contralto solo, soprano II and contralto duo, with orchestra
	Qui sedes	467-528	soprano I solo, with orchestra
	Quoniam	529-635	soprano I, chorus, with orchestra
	Cum Sancto Spiritu	636-782	chorus fugato, with orchestra
3 – Credo	Credo	1-63	soprano I and chorus, with orchestra
	Et incarnatus	64-92	soprano I solo, with orchestra
	Crucifixus	92-142	chorus, with orchestra
	Et resurrexit	143-189	soprano I and chorus, with orchestra
	Cujus regni	190-241	soprano I and chorus, with orchestra
	Confiteor	242-262	soprano I and chorus, with flutes I, II, and strings
	Et exspecto	263-282	chorus, with orchestra
	Et vitam	283-368	soprano I and chorus, with orchestra
4 – Sanctus	Sanctus	1-22	chorus, with orchestra
	Hosanna	23-45	chorus, with orchestra
5 – Benedictus	Benedictus	1-23	soprano I, II, and contralto trio
	Hosanna	24-46	chorus, with orchestra
6 – Agnus Dei	Agnus Dei	1-32	soprano I and chorus, with orchestra

In both “Mass” and “Credo”, the vocal parts are divided into a four-part chorus (soprano II, contralto, tenor and bass), with a soprano soloist (soprano I) who joins in homophonically with the choral voices. The *Kyrie*, however, contrasts soloist and chorus, and this contrast is developed in the *Gloria* into a scheme clearly derived from Italian opera with solos, duos, trios, and choruses in different tonalities, including some recitatives and a great deal of virtuosity on the part of soprano I. Operatic influence is also reflected in the polytextual treatment of *Quoniam*, whose text is assigned to the soloist while the chorus performs an accompaniment on the words “*Gloria in excelsis Deo*”.

Predictably, the *Cum Sancto Spiritu* closes the *Gloria* with a fugue. Soprano I, initially silent, returns at the end of the fugue, re-introducing some of the operatic elements heard through much of this unit.

Both "Mass" and "Credo" transit through various tonalities, but the latter is less exuberant because of the more subdued soprano I part. "Madrigalist" touches, responding to the meaning of the text, are found in the *Cruxifixus*, which begins with a lugubrious fanfare by the horns. The *Et resurrexit* opens with another fanfare, this time festive, in which the phrase "*et ascendit*", sung by soprano I, consists of three two-measure ascending figures, spanning one octave each. The short but vigorous *Sanctus* gives way to the introspective *Benedictus*, set *a cappella* in source A, as mentioned above, in contrast to the other manuscripts. In the *Agnus Dei*, soprano I, silent since the end of the *Credo*, returns to join in the conclusion of the work.

Some sections, such as the *Qui tollis*, are similar in style to the music of João de Deus de Castro Lobo (1794-1832), probably the most representative Minas Gerais composer of the 1820s. However, generally speaking, Santos Cunha's Mass and Credo in Five Voices exhibits cosmopolitan traits that place it closer to the music of Rio de Janeiro than to that of Minas Gerais. Indeed, the entire work, but especially the *Gloria*, betrays the operatic style of Italian sacred music. Moreover, the work expresses a pomp that is characteristic of the compositions that circulated in the Court of Rio de Janeiro in the 1810's and 1820's. This brilliance results from the use of winds and tympani; the tonal scheme, which often ventures far a field from the home key; the lively vocal and instrumental parts; the dotted rhythms; and the exuberant solos for soprano I. All of these musical characteristics were incipient in Minas Gerais at the time.

The sources do not include the plainchant intonations by the celebrant in the beginning of the *Gloria* and the *Credo*. The version provided in the present score pertains to the solemn and duplex feasts of the Tridentine rite. It is recommended that they be sung a fourth above in fitting with the music that follows. The Mass and Credo in Five Voices has not been printed or fully recorded. In 1981, a LP of the "Mass" only was released by the Orquestra Ribeiro Bastos, presumably based on manuscripts from its archive.[35] By contrast, the source at the Arquivo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro had not drawn musicological attention until now, except for its online publication in facsimile form.[36] The edition of this music-historical repertoire could significantly benefit from other initiatives of this type.

[35] CUNHA, Antônio dos Santos. *Missa a 5 vozes: Orchestra Ribeiro Bastos*; regência José Maria Neves. Rio de Janeiro: Tacape, 1981. LP 526.404.767. (Série Memória Musical, v.4)

[36] MONTEIRO NETO, Antônio Campos (coord.). *Acervo Musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Movimento.com Produções Artísticas, 2005. 1 DVD-ROM.

Editorial Considerations

1. Accretions:

a) When missing from the source, the following signs or indications were added to the edited score in smaller print:

Dynamics (***f***, ***p***, *cresc.*, *dim.*)

Expression (*dolce*, *espressivo*)

Agogic (*accelerando*, *ritenuto*)

Articulation (*staccati*, accents, *pizz.*)

Trills, gruppettos, mordents

Fermatas

b) Editorial accretions of slurs and ties were shown with broken lines.

2. Other editorial interventions occurred, although tacitly:

a) Obsolete clefs were substituted with current ones.

b) The arrangement of the voices and instruments in the score followed modern convention.

c) The spelling of tempo indications, expression, agogics etc. was modernized in the edition (*All.º* = *Allegro*; *Sollo* = *Solo*).

d) Cautionary accidentals were added and redundant accidentals were removed from the edited score, following modern convention.

e) Triplet indications were inserted when necessary.

f) Repetition signs (/ , ⁄. , //.), both musical and literary, were realized in the score.

g) Prosody slurs, notated in the sources in a highly unsystematic manner, were omitted from the edition. The prosody determined the beaming of the vocal lines, adjusted according to modern convention.

h) Ornaments (instrumental) were articulated in the score with slurs (solid).

i) The spelling, division of syllables, and punctuation of the liturgical lyrics were corrected and modernized according to the official Solesmes model.[37]

j) Plainchant phrases were inserted based on a Tridentine liturgy book, without transposition.[38]

l) Rehearsal numbers were added to the edition.

3. Any other type of alteration or addition is registered in the critical apparatus. The critical apparatus registers readings from the source, before editorial interference, starting with tempo indications:

a) The notes of the transposing instruments follow the transposition in the score, not the source.

b) In relation to the location of the notes: ornaments and rests are not considered; chords or bichords are equal to one note; tied notes also count as one note.

c) In specifying the octave of the note, when necessary, the number 3 (superscript) denotes the middle C octave.

d) Chords or bichords are indicated by hyphens as follows: $dó^3$-mi^3-sol^3.

[37] LIBER Usualis Missæ [...]. Roma, Tournai: Typis Societatis S. Joannis Evang., Desclée & Socii, 1910. 992, [60]p.
[38] ROSÁRIO, Domingos do. *Theatro Ecclesiastico* [...]. 7 ed. Lisboa: Oficina de Simão Tadeu Ferreira, 1782. v.1, p.48 and 50.

Partitura

PAMM 17

Antônio dos Santos Cunha (fl.1800–1822)

Missa e Credo a Cinco Vozes
(cinco vozes, violinos I e II, viola, violoncelo, contrabaixo, flautas I e II, clarinetas I e II, fagotes, trompas I e II, trompetes I e II, trombone, tímpanos)
Duração aproximada: 50 minutos
Edição: Paulo Castagna e Fernando Binder

1 – Kyrie
2 – Gloria
3 – Credo
4 – Sanctus
5 – Benedictus
6 – Agnus Dei

Missa e Credo a Cinco Vozes

Edição: Paulo Castagna e Fernando Binder
Fontes: ACMERJ

Antônio dos Santos Cunha
(fl.1800-1824)

1 – Kyrie

Andante comodo

Flauta I
Flauta II
Clarineta I em Si bemol
Clarineta II em Si bemol
Fagotes I e II
Trompas I e II em Fá
Trompetes I e II em Si bemol
Trombone
Tímpanos
Soprano I
Soprano II
Contralto
Tenor
Baixo
Violino I
Violino II
Viola
Violoncelo
Contrabaixo

dolce *p* *Solo* *sempre legato*

Ky - ri - e, e - le - - - i - son, Ky - ri - e, e - le - - - i -

5

Fl I
tr
f

Fl II
f

Cl I

Cl II

Fg
tr
f

Tpa
f

Tpt
f

Trbn
f

Tímp

S I

S II
f
-son, Ky - ri-e, Ky - ri-e, e - le - i - son, e - le - - - - i -

A
f
-son, Ky - ri-e, Ky - ri-e, e - le - i - son, e - le - - - - i -

T
f
-son, Ky - ri-e, Ky - ri-e, e - le - i - son, e - le - - - - i -

B
f
-son, Ky - ri-e, Ky - ri-e, e - le - i - son, e - le - - - - i -

Vln I
f

Vln II
f

Vla
f

Vlc
f

Cb
f

9

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
-son, Ky - - ri - e, e - le - - - i - son, Ky - - ri - e, e - le - - - i -
A
-son, Ky - - ri - e, e - le - - - i - son, Ky - - ri - e, e - le - - - i -
T
-son, Ky - - ri - e, e - le - - - i - son, Ky - - ri - e, e - le - - - i -
B
-son, Ky - - ri - e, e - le - - - i - son, Ky - - ri - e, e - le - - - i -
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

13

1

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp

S I: Ky - ri - e, e - le - i - son, Ky - ri - e, e - le - i - son, e - le - i -

S II: -son, Ky - ri - e, Ky - ri - e, e - le - i - son,

A: -son, Ky - ri - e, Ky - ri - e, e - le - i - son,

T: -son, Ky - ri - e, Ky - ri - e, e - le - i - son,

B: -son, Ky - ri - e, Ky - ri - e, e - le - i - son,

Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

17

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I
-son, Ky - ri - e, e - le - i - son,

S II
e - le - i - son, e - le - i - son, Ky - ri - e, e - le - - i - son, e - le - i - son, e - le - i -

A
e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - - i - son, e - le - i - son, e - le - i -

T
e - le - i - son, e - le - - i - son, e - le - i - son, e - le - i -

B
e - le - i - son, e - le - i - son, Ky - ri - e, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i -

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

21

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp

S I — Ky-ri-e, e - le - i-son, Ky-ri-e, e - le - i-son, Ky-ri-e,— e-le-i-son, Ky - ri-e, e-le - i-son, e -

S II — -son, Ky-ri-e, e-le-i-son, Ky-ri-e, e-le-i-son, Ky - ri - e, Ky-ri - e, e-le-i-son, e -

A — -son, Ky-ri-e, e-le-i-son, Ky-ri-e, e-le-i-son, Ky - ri - e, Ky-ri - e, e-le-i-son, e -

T — -son, Ky-ri-e, e-le-i-son, Ky-ri-e, e-le-i-son, Ky - ri - e, Ky-ri - e, e-le-i-son, e -

B — -son, Ky-ri-e, e-le-i-son, Ky-ri-e, e-le-i-son, Ky - ri - e, Ky-ri - e, e-le-i-son, e -

Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

25

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I
-le - - - - - i-son, Ky-ri-e, Ky-ri-e, e - - - le - - - i - - - son, e - - - - - lei-

S II
-le - i - son, e - le - i - son, e-le-i-son, e-le-i - son, e-le - i-son, e-le - i - son, e-le - i-son, e - lei-

A
-le - i - son, e - le - i - son, e-le-i-son, e-le-i - son, e-le - i-son, e-le - i - son, e-le - i-son, e - lei-

T
-le - i - son, e - le - i - son, e-le-i-son, e-le-i - son, e-le - i-son, e-le - i - son, e-le - i-son, e - lei-

B
-le - i - son, e - le - i - son, e-le-i-son, e-le-i - son, e-le - i-son, e-le - i - son, e-le - i-son, e - lei-

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

29

2 **Più mosso**

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

f

Tímp

S I
-son.

S II
-son.

A
-son.

T
Solo
p
-son. Chri - ste, Chri - ste,

B
-son.

Più mosso

Vln I
p

Vln II
p

Vla
p

Vlc

Cb
pizz
p

34

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

S II — *Solo* *p* — Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste, e - le - i -

A

T — Chri - ste, Chri - ste, e - le - - i - son,

B

Vln I — *p*

Vln II — *p*

Vla — *p*

Vlc

Cb — *p*

42

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

S II

-son, Chri - - - - ste, Chri - - - - ste, Chri - ste, Chri - ste, e - le - i - son,

A

T

Chri - - - - ste, Chri - - - - ste, Chri - ste, Chri - ste, e - le - i - son,

B

Vln I

p p p

Vln II

p p p

Vla

p p p

Vlc

Cb

arco

p p p

50

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
e - le - i - son.
A
T
Chri - ste, Chri - ste, e - le - i - son.
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

3

57

Andante comodo

Fl I — *dolce* *p*

Fl II — *p*

Cl I

Cl II

Fg — *Solo dolce* *p*

Tpa — *p*

Tpt — *p*

Trbn — *p*

Tímp

S I

S II — *p* — Ky - ri - e, e - le - - - i - son, Ky - ri - e, e - le - - - i -

A — *p* — Ky - ri - e, e - le - - - i - son, Ky - ri - e, e - le - - - i -

T — *p* — Ky - ri - e, e - le - - - i - son, Ky - ri - e, e - le - - - i -

B — *p* — Ky - ri - e, e - le - - - i - son, Ky - ri - e, e - le - - - i -

Andante comodo

Vln I — *sempre legato* *p*

Vln II — *sempre legato* *p*

Vla — *p*

Vlc — *p*

Cb — *p*

61

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

S II: -son, Ky - ri - e, Ky - ri - e, e - le - i - son, e - le - - - - - i -

A: -son, Ky - ri - e, Ky - ri - e, e - le - i - son, e - le - - - - - i -

T: -son, Ky - ri - e, Ky - ri - e, e - le - i - son, e - le - - - - - i -

B: -son, Ky - ri - e, Ky - ri - e, e - le - i - son, e - le - - - - - i -

65

Fl I

Fl II

Cl I — *dolce* **p**

Cl II — **p**

Fg — *dolce* **p**

Tpa — **p**

Tpt — **p** **p**

Trbn — **p**

Tímp

S I

S II — **p**
-son, Ky - - ri - e, e - le - - - i - son, Ky - - ri - e, e - le - - - i -

A — **p**
-son, Ky - - ri - e, e - le - - - i - son, Ky - - ri - e, e - le - - - i -

T — **p**
-son, Ky - - ri - e, e - le - - - i - son, Ky - - ri - e, e - le - - - i -

B — **p**
-son, Ky - - ri - e, e - le - - - i - son, Ky - - ri - e, e - le - - - i -

Vln I — **p**

Vln II — **p**

Vla — **p**

Vlc — **p**

Cb — **p**

69

4

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I
Ky - ri-e, e - le - i-son, Ky - ri-e, e - le - i-son, Ky - ri - e, e - le -

S II
-son, Ky - ri - e, Ky-ri-e, e-le-i-son, Ky-ri-e, e-le-i-son, e - le - i-son, e-le - i-

A
-son, Ky - ri - e, Ky-ri-e, e-le-i-son, Ky-ri-e, e-le-i-son, e - le - i-son, e-le - i-

T
-son, Ky - ri - e, Ky-ri-e, e-le-i-son, Ky-ri-e, e-le-i-son, e - le - i-son, e-le - i-

B
-son, Ky - ri - e, Ky-ri-e, e-le-i-son, Ky-ri-e, e-le-i-son, e - le - i-son, e-le - i-

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

73

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp

S I: - - - - - - - i - son, e - le - i - son, Ky - ri - e, e - le - i - son,
S II: -son, e - le - i - son, e - - - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i -
A: -son, e - le - i - son, e - - - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i -
T: -son, e - le - i - son, e - - - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i -
B: -son, e - le - i - son, e - - - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i -

Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

77

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
Ky - ri e, e - le - i - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e, e - - - le - - - i - - -
S II
-son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i -
A
-son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i -
T
-son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i -
B
-son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e - le - i -
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

81

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I: -son, e - - le - - - i - son.
S II: -son, e - le - i - son, e - le - i - son.
A: -son, e - le - i - son, e - le - i - son.
T: -son, e - le - i - son, e - le - i - son.
B: -son, e - le - i - son, e - le - i - son.
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

f *dim.*

2 – Gloria

Glo ri a in ex cel sis De o

Allegro con spirito

Flauta I
Flauta II
Clarineta I em Si bemol
Clarineta II em Si bemol
Fagotes I e II
Trompas I e II em Fá
Trompetes I e II em Si bemol
Trombone
Tímpanos
Soprano I
Soprano II
Contralto
Tenor
Baixo

Allegro con spirito

Violino I
Violino II
Viola
Violoncelo
Contrabaixo

f *a 2*

7

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

f

13 **5**

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

S II *f*
Glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis

A *f*
Glo - ri - a, glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a,

T *f*
Glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a,

B *f*
Glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a,

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

19

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
De - o, in ex - cel - sis De - o, glo - ria, De - o, glo - ria in ex - cel - sis De - o, glo - ri -
A
De - o, in ex - cel - sis De - o, glo - ria, De - o, glo - ria, in ex - cel - sis De - o, glo - ri -
T
De - o, in ex - cel - sis De - o, glo - ria, De - o, glo - ria, in ex - cel - sis De - o, glo - ri -
B
De - o, in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a, De - o, glo - ria, in ex - cel - sis De - o, glo - ri -
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

25

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

S II
-a in ex-cel - sis De-o, glo-ria in ex-cel - sis, in ex-cel - sis,____ in ex - - -

A
-a in ex-cel - sis De-o, glo-ria in ex-cel - sis, in ex-cel - sis, in ex - - -

T
-a in ex-cel - sis De-o, glo-ria in ex-cel - sis, in ex-cel - sis,____ in ex - - -

B
-a in ex-cel - sis De-o, glo-ria in ex-cel - sis, in ex-cel - sis,____ in ex - - -

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

31

6

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
-cel-sis De-o, glo - ria, De - o, glo - ria, De - o, glo-ria in ex-cel-sis, in ex - cel - sis,
A
-cel-sis De-o, glo - ria, De - o, glo - ria, De - o, glo-ria in ex-cel-sis, in ex - cel - sis,
T
-cel-sis De-o, glo - ria, De - o, glo - ria, De - o, glo-ria in ex-cel-sis, in ex - cel - sis,
B
-cel-sis De-o, glo - ria, De - o, glo - ria, De - o, glo-ria in ex-cel-sis, in ex - cel - sis,
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

37

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

In ex - cel - - - sis, in ex - - - cel - sis, in ex -

43

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

-cel - - - sis De - - - - o, glo - ria in ex - cel - sis - De - - - o,

S II

A

T

B

Vln I

3

Vln II

Vla

Vlc

Cb

49
7

Fl I
p
Fl II
Cl I
p
Cl II
p
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
glo - - - ri - a,
S II
solo
p
in ex - cel - - - sis, in ex - - - cel - sis,
A
p
ex - cel - - - - sis De - - - - - o, in ex-cel - sis,
T
p
ex - cel - - - - sis De - - - - - o, in ex-cel - sis,
B
p
ex - cel - - - - sis De - - - - - o, in ex-cel - sis,
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

55

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

p

S I: De - - - o, glo - ria

S II: in ex - cel - - - sis De - - - o, glo - ria — tutti in ex-cel-sis De-o,

A: ex - cel - - - sis De - - - o, glo - ri - a in ex-cel-sis, in ex-cel - sis, in ex-cel-sis De-o,

T: ex - cel - - - sis De - - - o, glo - ri - a in ex-cel-sis, in ex-cel - sis, in ex-cel-sis De-o,

B: ex - cel - - - sis De - - - o, glo - ri - a in ex-cel-sis, in ex-cel - sis, in ex-cel-sis De-o,

61

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp

S I — in excel - - - sis De - o, glo - ri - a.
S II — glo - ria, De - - o, glo - - ri - - - a in ex - cel - sis
A — glo - ria, De - - o, glo - - ri - - - a in ex - cel - sis
T — glo - ria, De - - o, glo - - ri - - - a in ex - cel - sis
B — glo - ria, De - - o, glo - - ri - - - a in ex - cel - sis

Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

67
Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb
f
p
a 2
De - o, glo - ri - a
in ex - cel - sis De - o, De - o, glo - ri -
in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a,

73 8

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

S I: Pax ho -
S II: - a, in ter - ra pax,
A: - a, in ter - ra pax,
T: - a, in ter - ra pax,
B: solo et in ter - ra pax ho - - mi - - ni - bus, tutti pax,

ff p pizz

81

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I
-mi - ni - bus, pax___ ho - mi - ni - bus bo - næ vo - lun - ta - tis,___ vo - lun - ta - tis.

S II
in ter - ra pax, in ter - ra pax, bo - næ vo - lun - ta - tis, vo - lun - ta - tis,

A
in ter - ra pax, in ter - ra pax, bo - næ vo - lun - ta - tis, vo - lun - ta - tis,

T
in ter - ra pax, in ter - ra pax, bo - næ vo - lun - ta - tis, vo - lun - ta - tis,

B
pax, pax, pax, pax,

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

89

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
bo - næ vo - lun - ta - tis, vo - lun - ta - tis, et in ter - ra pax, in ter - ra
A
bo - næ vo - lun - ta - tis, vo - lun - ta - tis, et in ter - ra pax, in ter - ra
T
bo - næ vo - lun - ta - tis, vo - lun - ta - tis, et in ter - ra pax, in ter - ra
B
bo - næ vo - lun - ta - tis, vo - lun - ta - tis, et in ter - ra pax, in ter - ra
Vln I
arco
Vln II
arco
Vla
arco
Vlc
arco
Cb
arco

96

9

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

S II

pax, in ter- ra pax, bo - - næ vo - - - lun - ta - - - tis, vo- lun- ta - tis,

A

pax, in ter- ra pax, bo - - næ vo - - - lun - ta - - - tis, vo- lun- ta - tis,

T

pax, in ter- ra pax, bo - - næ vo - - - lun - ta - - - tis, vo- lun- ta - tis,

B

pax, in ter- ra pax, bo - - næ vo - - - lun - ta - - - tis, vo- lun- ta - tis,

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

103

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

p

S II: et in ter - ra pax, in ter - ra pax, in ter - ra pax,

A: et in ter - ra pax, in ter - ra pax, in ter - ra pax,

T: et in ter - ra pax, in ter - ra pax, in ter - ra pax,

B: et in ter - ra pax, in ter - ra pax, in ter - ra pax,

10

108

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

S II

bo - - næ vo - - - lun - ta - - - tis, vo - lun - ta - tis, in ter - ra pax, in ter - ra

A

bo - - næ vo - - - lun - ta - - - tis, vo - lun - ta - tis, in ter - ra pax, in ter - ra

T

bo - - næ vo - - - lun - ta - - - tis, vo - lun - ta - tis, in ter - ra pax, in ter - ra

B

bo - - næ vo - - - lun - ta - - - tis, vo - lun - ta - tis, in ter - ra pax, in ter - ra

Vln I

pizz

Vln II

pizz

Vla

pizz

Vlc

pizz

Cb

pizz

114

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

S II
pax ho-mi - - ni-bus, bo - - næ vo - - - lun-ta - - - - - tis, bo - - næ

A
pax ho-mi - - ni-bus, bo - - næ vo - - - lun-ta - - - - - tis, bo - - næ

T
pax ho-mi - - ni-bus, bo - - næ vo - - - lun-ta - - - - - tis, bo - - næ

B
pax ho-mi - - ni-bus, bo - - næ vo - - - lun-ta - - - - - tis, bo - - næ

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

arco

f

118

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I — Lau - da - mus
S II — vo - - - lun - ta - - - - - - tis, vo - - lun - ta - - - - tis,
A — vo - - - lun - ta - - - - - - tis, vo - - lun - ta - - - - tis,
T — vo - - - lun - ta - - - - - - tis, vo - - lun - ta - - - - tis,
B — vo - - - lun - ta - - - - - - tis, vo - - lun - ta - - - - tis,
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

11

122 Recitativo Andante

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
te. Be - ne-di-ci mus, be - ne-di-ci-mus, be-ne-di-ci mus te.
S II
A
T
B

Recitativo Andante

Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

128

12

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

Solo dolce p

Ad - o-ra-mus, ad-o-ra - - - mus te. Glo - ri - fi - ca-mus, glo - ri - fi - ca-mus te.

dolce p

134

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

rinf. p

141 13

Fl I

Fl II

Cl I 6 rinf.

Cl II rinf.

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I p dolce rinf.

Lau - da - mus te, lau - da - mus te. Be - - ne - di - ci mus, be - ne - di - - ci - mus

S II

A

T

B

Vln I p rinf.

Vln II p rinf.

Vla p rinf.

Vlc p rinf.

Cb pizz p rinf.

148

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp

S I: te. Ad - o - ra - mus

S II: in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a in ex - cel - - sis,

A: in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a in ex - cel - - sis,

T: in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a in ex - cel - - sis,

B: in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a in ex - cel - - sis,

Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb (arco)

154

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp

S I: te, ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus, glo - ri - fi - ca - mus te.
S II: glo - ri - a in ex - cel - sis, glo - ri - a in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a
A: glo - ri - a in ex - cel - sis, glo - ri - a in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a
T: glo - ri - a in ex - cel - sis, glo - ri - a in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a
B: glo - ri - a in ex - cel - sis, glo - ri - a in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a

Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

161 14

Fl I
f

Fl II
f

Cl I
Solo
dolce
p
6
rinf.
f

Cl II
p
rinf.
f

Fg
f

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I
dolce
p
rinf.
f
Lau - da - mus te, lau - da - mus te. Be - ne - di - ci mus, be - ne - di - - ci - mus te. Ad - o -

S II

A

T

B

Vln I
rinf.
f

Vln II
rinf.
f

Vla
p
rinf.
f

Vlc
p
rinf.
f

Cb
pizz
p
rinf.
arco
f

169 15

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

S I: - ra mus, ad - o - ra mus, ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus, glo - ri - fi - ca - mus

S II, A, T, B: in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a

176 16

Fl I — *fp* *f* *fp*

Fl II — *fp* *f* *fp*

Cl I — *fp* *f* *p* *fp*

Cl II — *fp* *f* *p* *fp*

Fg — *fp* *f* *fp*

Tpa — *f* *fp*

Tpt

Trbn

Tímp

S I — *fp* *f* *p*
te, glo - ri - fi - ca - mus te, glo - ri - fi - ca - mus, glo - ri - fi - ca - - - - mus te.

S II — *fp* *f* *fp*
in ex - cel - sis De - o, in ex - cel - sis

A — *fp* *f* *fp*
in ex - cel - sis De - o, in ex - cel - sis

T — *fp* *f* *fp*
in ex - cel - sis De - o, in ex - cel - sis

B — *fp* *f* *fp*
in ex - cel - sis De - o, in ex - cel - sis

Vln I — *fp* *f* *p* *fp*

Vln II — *fp* *f* *p* *fp*

Vla — *fp* *f* *p* *fp*

Vlc — *fp* *f* *p* *fp*

Cb — *fp* *f* *p* *fp*

183

Fl I, Fl II, Cl I, Cl II, Fg, Tpa, Tpt, Trbn, Tímp, S I, S II, A, T, B, Vln I, Vln II, Vla, Vlc, Cb

fp *fp* *fp* *f*

S II, A, T, B: De - o, glo - ri - a in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a,

191

17

Allegro

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

S II

A

Solo

p

Gra - ti - as a - gi-mus, gra - ti - as a - gi-mus, a - - gi - mus___

T

B

Allegro

Vln I

p

Vln II

p

Vla

fp

Vlc

p

Cb

p

197

18

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

ti - bi, gra - ti - as a - gi - mus,

204

19

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

S II

A

Solo

pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am,

T

B

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

212

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

S II

A

pro - pter ma - gnam glo-ri-am tu - am, gra - ti-as a - gi-mus, gra - ti-as a - gi-mus,

T

B

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

220
20
Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
a - gi - mus___ ti - bi, gra - ti - as a - gi - mus,
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

227

21

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

tr

p

pro - - - pter ma - gnam

234

Fl I
f *pp*

Fl II

Cl I
f *pp*

Cl II

Fg
f *pp*

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

S II

A
glo - ri - am tu - am, pro - - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am,

T

B

Vln I

Vln II
f *p* *pp*

Vla
f *p* *pp*

Vlc
f *p* *pp*

Cb
f *p* *pp*

240

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

S II

A

pro - - pter ma -

T

B

punta d'arco

Vln I

p

punta d'arco

Vln II

p

punta d'arco

Vla

p

punta d'arco

Vlc

p

punta d'arco

Cb

p

246

22

Fl I
f

Fl II
f

Cl I
f

Cl II
f

Fg
f

Tpa
f

Tpt

Trbn

Tímp

S I

S II

A

-gnam, glo - ri - am tu - - - - am, pro - pter ma - - - - -

T

B

Vln I
f
punta d'arco
p

Vln II
f
punta d'arco
p

Vla
f
punta d'arco
p

Vlc
f
punta d'arco
p

Cb
f
punta d'arco
p

253

23

Fl I

fp

Fl II

fp

Cl I

fp

Cl II

fp

Fg

f

Tpa

fp

Tpt

Trbn

Tímp

S I

S II

A

- gnam glo - ri - am tu -

T

B

Vln I

fp

Vln II

fp

Vla

f

Vlc

f

Cb

f

259

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

p

-am, glo - ri - am tu - - - - am, pro - pter ma - gnum glo - ri - am tu - am, gra - ti - as

265

24

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

S II

A

a - gi - mus ti - bi, gra - ti - as a - gi - mus, a - gi mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - -

T

B

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

fp

272

Fl I — *fp* *f*

Fl II — *fp* *f*

Cl I — *fp* *f*

Cl II — *fp* *f*

Fg — *fp* *f*

Tpa — *fp* *f*

Tpt — *fp* *f*

Trbn — *fp* *f*

Tímp

S I

S II — *Tutti* — in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a in

A — -am, glo - ri - am tu - - - am,

T — *Tutti* — in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a in

B — *Tutti* — in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a in

Vln I — *fp* *f*

Vln II — *fp* *f*

Vla — *fp* *f*

Vlc — *fp* *f*

Cb — *fp* *f*

279

Fl I *ff*

Fl II *ff*

Cl I *ff*

Cl II *ff*

Fg *ff*

Tpa *ff*

Tpt *ff*

Trbn *ff*

Tímp *ff*

S I

S II *ff*
ex - cel - sis De - - - - o, in ex - cel - sis De - - o, glo - ri - a, glo - ri

A *Tutti* *ff*
De - - - - o, in ex - cel - sis De - - o, glo - ri - a, glo - ri

T *ff*
ex - cel - sis De - - - - o, in ex - cel - sis De - - o, glo - ri - a, glo - ri

B *ff*
ex - cel - sis De - - - - o, in ex - cel - sis De - - o, glo - ri - a, glo - ri

Vln I *ff*

Vln II *ff*

Vla *ff*

Vlc *ff*

Cb *ff*

286

25 **Recitativo**

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp

S I: *p* Do - mi - ne De - us, Rex cæ - le - stis, De - us Pa - ter o - mni - po - tens,
S II: a,
A: a,
T: a,
B: a, *Solo* *p* Do - mi - ne Fi - li

Recitativo

Vln I *p*
Vln II *p*
Vla *p*
Vlc *p*
Cb *p*

291

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

Solo
p

T: Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i,

B: u - ni - ge - ni te, u - ni - ge - ni - te, Je - su Chri - ste,

296

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris,
B
Vln I
f
Vln II
f
Vla
f
Vlc
f
Cb
f

26

300

Allegro

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
B

Do - - - mi - ne De - us, Rex cæ - le - - - stis,

Allegro

Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

305

27

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

De - - us Pa - ter o - mni - po - - tens.

S II

A

T

B

Solo

Do - mi - ne Fi - li

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

311

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

S II

A

T

B

u - - ni - ge - ni-te, u - ni - ge - ni - te, Je - su Chri - - - - - ste;

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

317

Fl I

Fl II

Cl I

p

Cl II

p

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

S II

A

Solo
p

T

Do - - mi - ne De - us, A - - gnus____ De - - - i, A - - gnus____

B

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

322

28

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

a 2

Tpt

Trbn

Tímp

S I

S II

A

T

De - i, Fi-lius Pa tris,

B

Fi - - li - us Pa - - - - -

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

327

Fl I
Fl II
Cl I — Solo
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T — Do - - - mi - ne De - - - us, Rex cæ - le - stis, De - - - - us
B — -tris, Do - mi - ne De - us,
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

332

Fl I
p
Fl II
p
Cl I
Cl II
p
Fg
Tpa
p
Tpt
Trbn
Tímp
S I
p
Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni te,
S II
A
T
Pa - ter o - mni - - - po - tens, u - ni - ge - ni - te, Fi -
B
p
Do - mi - ne Fi - li, Do - mi - ne
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

338
29
Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
Fi- li u- ni- ge- ni- te, Je- su Chri- - - - - ste;
S II
A
T
-li u- ni- ge- ni- te, Je- su Chri- - - - - ste; Do- mi- ne De- - - - -
B
Fi- li u- ni- ge- ni- te, Je- su Chri- - - - - ste;
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

344

Solo

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I: Do - mi - ne De - us, A - - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris,

S II

A

T: -us, Do - mi - ne De - us,

B

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

350

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
Do - mi - ne___ De - us, A - gnus De - i, Fi - li -
S II
A
T
Fi - li - us___ Pa - - - - -
B
Do - mi - ne___ De - us, A - gnus De - i,
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

355 30

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

f p

S I: -us, Fi - li - us Pa - tris, A - gnus De - - - - - - i, Fi - li - us,

T: -tris, Fi - li - us Pa - tris, A - gnus De - - - - - - i, Fi - li - us,

B: Fi - li - us Pa - tris, A - gnus De - - - - - - i, Fi - li - us

360

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp

S I
Fi - li - us Pa - - - - tris, A - - gnus De - i, A - gnus De - - - i, A - gnus De - - -

S II
A

T
Fi - li - us Pa - - - - tris, A - - gnus De - i, A - gnus De - - - i, A - gnus De - - -

B
Pa - tris, Fi - li - us Pa - tris, A - - gnus De - - - i, Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us

Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

365

31

Fl I — *ff*

Fl II — *ff*

Cl I — *ff*

Cl II — *ff*

Fg — *ff*

Tpa — *ff*

Tpt — *ff*

Trbn — *ff*

Tímp

S I — *ff*
- - i, Fi - - li - - us, Fi - - li - us Pa - - - - - - - tris:

S II

A

T — *ff*
- - i, Fi - - li - - us, Fi - - li - us Pa - - - - - - - tris:

B — *ff*
Pa - tris, Fi - - li - - us, Fi - - li - us Pa - - - - - - - tris:

Vln I — *ff*

Vln II — *ff*

Vla — *ff*

Vlc — *ff*

Cb — *ff*

370

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

375

cadenza

Solo
dolce

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

pp
p
Solo
dolce

380 **32** **Adagio**

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg *Solo*
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
B

Adagio

Vln I *p* *rinf.* *f*
Vln II *p* *f*
Vla *p* *f*
Vlc *p* *f*
Cb *p* *f*

387

33

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

Solo *p*

Qui tol - lis pec - ca - ta, qui tol - lis pec-ca - ta

pizz *p*

393

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

f p f p arco tr a 2

A: mun - di, qui tol - lis pec ca - ta mun - di, mi - se 3 - re - re no - - - bis,

398 34

Fl I
p
Fl II
p
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
Solo p f p
Qui tol - lis pec - ca - ta, qui tol - lis pec-ca - ta mun - di, qui tol - lis pec-ca - ta
A
T
B
Vln I
pizz p f p
Vln II
pizz p f p
Vla
pizz p f p
Vlc
pizz p f p
Cb
pizz p f p

404

Fl I — *f* — *p* — *dolce* — 3 3 — *rinf.*

Fl II — *f* — *p* — *dolce* — 3 3 — *rinf.*

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

S II — *f* — 3 3 — *p* — 3 3 — *rinf.*

mun - di, mi - se-re - re no - - bis, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi - se-re - re no -

A — *p* — 3 3 — *rinf.*

qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi - se-re - re no -

T

B

Vln I — *f* — *p*

Vln II — *f* — *p*

Vla — *f* — *p*

Vlc — *f* — *p*

Cb — *f* — *p*

410

Fl I — *dolce* — rinf.
Fl II — *dolce* — rinf.
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II — *dolce* — rinf.
-bis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - - re no - - bis;
A — *dolce* — rinf. — Solo *p*
-bis, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - - re ___ no - - bis; su - sci -
T
B
Vln I — arco
Vln II — arco
Vla — arco
Vlc — arco
Cb — arco

415 **35** **Andante non molto**

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
pe, su- sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem, de - pre - ca - - - ti - o - nem no - - - - - -
T
B

Andante non molto

Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

420

Fl I
Fl II
Solo
p
tr
Cl I
Cl II
Fg
p
f
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
Solo
p
su - sci - pe, su - sci - pe, de - pre - ca - ti - o - nem, de - pre - ca - ti - o - nem no - stram,
A
-stram,
T
B
Vln I
p
Vln II
p
Vla
Vlc
Cb

426

36

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

S II

Duo

su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram, de - pre - ca - ti - o - nem, su - sci - pe

A

Duo

su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram, de - pre - ca - ti - o - nem,

T

B

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

432

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

S II

su - sci - pe, no - stram, de - pre - ca - ti - o - nem, su - sci - pe, no - stram, su - sci - pe,

A

no - stram, de - pre - ca - ti - o - nem, su - sci - pe, no - stram, de - pre - ca - ti - o - nem, su - sci - pe, no - stram, de - pre - ca - ti - o - nem, su - sci - pe,

T

B

punta d'arco

Vln I

punta d'arco

Vln II

Vla

punta d'arco

Vlc

pizz

Cb

438
37
Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
no - stram, de - pre - ca - ti-o - - nem, su - sci - pe, su - sci - pe, su - sci - pe, su - sci-
A
no-stram, de - pre - ca - ti-o - - nem, su - sci - pe, su - sci - pe, su - sci - pe, su - sci-
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb
arco

446 38

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
-pe, de - pre - ca - ti - o - nem, de - pre - ca - ti - o - nem no - - - - stram, su - sci - pe,
A
-pe de - pre - ca - tio - o - nem no - - - - - stram, su - sci - pe, su - sci - pe,
T
B
Vln I
p
Vln II
p
Vla
Vlc
Cb

452

Fl I
p

Fl II
p

Cl I

Cl II

Fg
p

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

S II
p
no-stram, de-pre-ca-ti - o-nem, su - sci-pe, no-stram, de-pre-ca-ti - o-nem, su - sci-pe, no-stram, de-pre-ca-ti - o-nem, su - sci-pe, no stram, de - pre -

A
p
su - sci - pe,___ no - stram, de - pre - ca-ti-o - nem, de-pre-ca - ti - o - nem, su-sci-pe, no - stram, de-pre -

T

B

Vln I
punta d'arco

Vln II
punta d'arco

Vla
p
punta d'arco

Vlc
p

Cb
pizz
p

459

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
-ca - ti - o - - - nem, su - sci - pe, su - sci - pe, su - sci - pe;
A
-ca - ti - o - - - nem, su - sci - pe, su - sci - pe, su - sci - pe;
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb
arco

467 **39** **Adagio**

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Solo
Fg
p
Solo
Tpa
p
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
B

Adagio

Vln I
p
Vln II
p
Vla
p
Vlc
p
Cb
p

473

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

Solo
p

478

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

483

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

487 40

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

494

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

p

Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris, qui se - des ad dex -

500 41

Fl I
Fl II
Cl I
p
Cl II
Fg
p
Tpa
Tpt
1.
Trbn
Tímp
S I
-te - ram Pa - - tris, qui se - - des ad dex - te - ram, ad dex - - te - ram
S II
A
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

505

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
Pa - tris, qui se - des ad dex - te-ram Pa - - - - - - - - - - - - - tris, ad
S II
A
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

510
42
Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb
f
tr
dex - te - ram Pa - - - - - - - tris, dex - te - ram Pa - - - - - - - - tris,

516

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

mi - - - se - re - re, mi - se - re - re no - bis, qui

S II

A

T

B

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

523

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I

se - des ad dex - te - ram Pa - tris, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - - - - - - - - - - - bis.

S II
A
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

529 43 Allegro comodo

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
Quo - ni-am tu so - lus, tu so - lus San - ctus, quo - ni-am tu so - lus, tu
S II
A
T
B

Allegro comodo

Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

535

44

Fl I
f

Fl II
f

Cl I
p
f

Cl II
f

Fg
f

Tpa
f

Tpt

Trbn

Tímp
f

S I
so - lus__ Do - mi - nus,

S II

A

T

B

Vln I
f

Vln II
f

Vla
f

Vlc
f

Cb
f

541 45

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

S I: *p* tu_ so - lus, so - lus_ San - ctus, tu_

S II: *p* in ex - cel - sis, in ex - cel - sis,

A: *p* in ex - cel - sis, in ex - cel - sis,

T: *p* in ex - cel - sis, in ex - cel - sis,

B: *p* in ex - cel - sis, in ex - cel - sis,

547

46

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp

S I
so - lus Do - mi - nus, Al - tis - si-mus, tu so - lus Je - su Chri - ste, tu

S II
in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a,

A
in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a,

T
in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a,

B
in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a,

Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

553

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I — so - - lus San - - ctus, tu so - - lus San - - - - - - - - - - - - -
S II — De - o,
A — De - o,
T — De - o,
B — De - o,
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

558 47

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I
- - - ctus, tu so - lus Je - su Chri - ste, tu so - lus Al -

S II
glo - ri - a, De - o, glo - ri - - a in ex-cel-sis, in ex-cel - sis, in ex-cel-sis, in ex-cel - sis,

A
glo - ri - a, De - o, glo - ri - - a in ex-cel-sis, in ex-cel - sis, in ex-cel-sis, in ex-cel - sis,

T
glo - ri - a, De - o, glo - ri - - a in ex-cel-sis, in ex-cel - sis, in ex-cel-sis, in ex-cel - sis,

B
glo - ri - a, De - o, glo - ri - - a in ex-cel-sis, in ex-cel - sis, in ex-cel-sis, in ex-cel - sis,

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

564

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I: -tis - si-mus: Je - su___ Chri - - - - - - ste, tu so - lus Al -

S II: in ex-cel-sis, in ex-cel - sis, in ex-cel-sis De-o, glo - ri - a in ex-cel-sis, in ex-cel - sis, in ex-cel-sis, in ex-cel - sis,

A: in ex-cel-sis, in ex-cel - sis, in ex-cel-sis De-o, glo - ri - a in ex-cel-sis, in ex-cel - sis, in ex-cel-sis, in ex-cel - sis,

T: in ex-cel-sis, in ex-cel - sis, in ex-cel-sis De-o, glo - ri - a in ex-cel-sis, in ex-cel - sis, in ex-cel-sis, in ex-cel - sis,

B: in ex-cel-sis, in ex-cel - sis, in ex-cel-sis De-o, glo - ri - a in ex-cel-sis, in ex-cel - sis, in ex-cel-sis, in ex-cel - sis,

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

568

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I
-tis - si - mus: Je - su___ Chri - - - - - - - ste, Je - su___ Chri - - - - - - -

S II
in ex-cel-sis, in ex-cel - sis, in ex-cel-sis De-o, glo - ri - a in ex-cel-sis, in ex-cel-sis, in ex-cel-sis, in ex - cel-sis, in ex-cel-sis De-o, glo - ri -

A
in ex-cel-sis, in ex-cel - sis, in ex-cel-sis De-o, glo - ri - a in ex-cel-sis, in ex-cel-sis, in ex-cel-sis, in ex - cel-sis, in ex-cel-sis De-o, glo - ri -

T
in ex-cel-sis, in ex-cel - sis, in ex-cel-sis De-o, glo - ri - a in ex-cel-sis, in ex-cel-sis, in ex-cel-sis, in ex - cel-sis, in ex-cel-sis De-o, glo - ri -

B
in ex-cel-sis, in ex-cel - sis, in ex-cel-sis De-o, glo - ri - a in ex-cel-sis, in ex-cel-sis, in ex-cel-sis, in ex - cel-sis, in ex-cel-sis De-o, glo - ri -

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

572

48

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
-ste. Quo - ni-am tu___ so - lus, tu so - lus___
S II
- a,
A
- a,
T
- a,
B
- a,
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

578

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
San - - ctus, quo - ni - am tu so - - - lus, tu so - lus Do - mi - nus,
S II
A
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

583
49

Fl I
f
Fl II
f
Cl I
f
Cl II
f
Fg
f
Tpa
f
Tpt
Trbn
Tímp
f
S I
S II
A
T
B
Vln I
f
Vln II
f
Vla
f
Vlc
f
Cb
f

589

50

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

p

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I *p*

tu so - - - lus San - ctus, tu so - lus, so - lus Do - mi - nus, tu

S II *p*

in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis,

A *p*

in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis,

T *p*

in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis,

B *p*

in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis,

Vln I *p*

Vln II *p*

Vla *p*

Vlc *p*

Cb *p*

595 51

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp

S I: so - lus Al - tis - si mus: Je - - - su Chri - ste, tu so - - - lus San - - -

S II: in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a,

A: in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a,

T: in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a,

B: in ex - cel - sis, in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a,

Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

601

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
p
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
-ctus, tu so - - lus San - - - - - - - - - - - - - -ctus, tu so - lus Je -
S II
De - o, glo - ri - a, De - o,
A
De - o, glo - ri - a, De - o,
T
De - o, glo - ri - a, De - o,
B
De - o, glo - ri - a, De - o,
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

607

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp

S I: -su Chri - - ste, tu so - lus Al - tis - si mus: Je - su

S II: glo - - ri - - - a, in ex-cel-sis, in ex-cel - sis, in ex-cel-sis, in ex-cel - sis, in ex-cel-sis, in ex-cel - sis,

A: glo - - ri - - - a, in ex-cel-sis, in ex-cel - sis, in ex-cel-sis, in ex-cel - sis, in ex-cel-sis, in ex-cel - sis,

T: glo - - ri - - - a, in ex-cel-sis, in ex-cel - sis, in ex-cel-sis, in ex-cel - sis, in ex-cel-sis, in ex-cel - sis,

B: glo - - ri - - - a, in ex-cel-sis, in ex-cel - sis, in ex-cel-sis, in ex-cel - sis, in ex-cel-sis, in ex-cel - sis,

Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

611

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp

S I
Chri - - - - - - - - ste, tu so - lus Al - tis - si mus: Je - su

S II
in ex-cel-sis De-o, glo - ri - a, in ex-cel-sis, in ex-cel - sis, in ex-cel-sis, in ex-cel - sis, in ex-cel-sis, in ex-cel - sis,

A
in ex-cel-sis De-o, glo - ri - a, in ex-cel-sis, in ex-cel - sis, in ex-cel-sis, in ex-cel - sis, in ex-cel-sis, in ex-cel - sis,

T
in ex-cel-sis De-o, glo - ri - a, in ex-cel-sis, in ex-cel - sis, in ex-cel-sis, in ex-cel - sis, in ex-cel-sis, in ex-cel - sis,

B
in ex-cel-sis De-o, glo - ri - a, in ex-cel-sis, in ex-cel - sis, in ex-cel-sis, in ex-cel - sis, in ex-cel-sis, in ex-cel - sis,

Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

615
52

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
Chri - - - - - - ste, Je - su Chri - - - - - - - ste,
S II
in ex-cel-sis De-o, glo - ri - a in ex-cel-sis, in ex-cel-sis, in ex-cel-sis, in ex - cel-sis, in ex-cel-sis De-o, glo - ri - a,
A
in ex-cel-sis De-o, glo - ri - a in ex-cel-sis, in ex-cel-sis, in ex-cel-sis, in ex - cel-sis, in ex-cel-sis De-o, glo - ri - a,
T
in ex-cel-sis De-o, glo - ri - a in ex-cel-sis, in ex-cel-sis, in ex-cel-sis, in ex - cel-sis, in ex-cel-sis De-o, glo - ri - a,
B
in ex-cel-sis De-o, glo - ri - a in ex-cel-sis, in ex-cel-sis, in ex-cel-sis, in ex - cel-sis, in ex-cel-sis De-o, glo - ri - a,
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

619

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

ff

626 53

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
B
Vln I *pizz*
Vln II *pizz*
Vla *pizz*
Vlc *pizz*
Cb *pizz*

631

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

arco

f

636 **54 Adagio**

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
B

Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris, cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i

Adagio

Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

643

Fl I
f
Fl II
f
Cl I
f
Cl II
f
Fg
f
Tpa
f
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
f
Pa - - - - - - - - - tris. A - men, a - men,
A
f
Pa - - - - - - - - - tris. A - men, a - men.
T
f
Pa - - - - - - - - - tris. A - men, a - men.
B
f
Pa - - - - - - - - - tris. A - men, a - men.
Vln I
f
Vln II
f
Vla
f
Vlc
f
Cb
f

647

55

Fuga

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
B

S II: A - - - men, a - - -

A: Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - - - - - men, a -

Fuga

Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

652

56

Fl I

Fl II

Cl I

p

Cl II

p

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

S II

men, a - - - - - - - - men, a - - men a - - - - - men, a - - -

A

- - - - men, a - - - - - - - - - men, a - men, a - - men, a - - -

p

T

Cum Sancto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i

B

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

657 … 57

Fl I *p*
Fl II *p*
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II: men, a - - men, a - - men, a - - - - - - men, a - men, a -
A: men, a - - men, a - - men, a - - - - - - men, a - men, a - men
T: Pa - tris. A - - - - men, a - - - - men, a - - - - men, a - men, a - -
B: Cum San - cto
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

662

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

S II
- - - - - - men, a - - - - men, a - - - - men, a - - - - - men, a -

A
a - - - - men, a - - - men, a - - - - men, a - - men, a -

T
- - - - - - men, a - - - - - men, a - - men, a - - men, a -

B
Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - - - - men, a - - - - - men, a -

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

667

58

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

S II

- - men, a - - - - men, a - - - - men, a men, a - - - - - - - - - - -

A

- men, a - - men, a - - men, a men, a - - - -

T

- - men, a - - men, a - - - - men, a men, a - - men, a - -

B

- - - men, a - - - - men, a men, a men, a men, a - - - - - - - - - - -

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

672

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
men, a - - - - - - - - - - - - men, a - - - - - - - - - - - - - men, a - - -
A
- - - - - - - - men, a - - - men, a - - - - - - - - - - - - - men, a - - - - -
T
men, a - - - - - - - - - - - - - men, a - - - - - - - - - - - - - -
B
- - - - - - - - men, a - - - - - men, a - - - men, a - - - - - - - - - -
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

677

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
- - - - - - - men, a - - - - - - - - - - - - - - - - - - men, a -
A
- - - - - - - - men, a - - - - men, a - - men, a - men, a - - - - -
T
men, a - - - - men, a - - - - - - - - - - - - - - - - - - men, a - - - - -
B
men, a - - - - men, a - men, a - men, a - men, a -
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

682

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

S II
men, a - men, a - men, a - men, a - men, a -

A
- - - - - - - - - - - - - - - - men, a - - - - men, a - - - - -

T
- - - - - - - - - - - - - - - - men, a - - - - men,

B
- - men, a - - men, a - men, a - - - - - men, a - - - - -

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

687

Fl I *f*

Fl II *f*

Cl I *f*

Cl II *f*

Fg *f*

Tpa *f*

Tpt

Trbn

Tímp *f*

S I

S II *f*
men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a -

A *f*
men, a - - - - men, a - - - - - - men, a - - - - men, a - - - - - - men, a - men, a -

T *f*
a - - - - men, a - - - - men, a - men, a -

B *f*
men, a - - - - - - men, a - - - - - - men, a - men, a -

Vln I *f*

Vln II *f*

Vla *f*

Vlc *f*

Cb *f*

692 59

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
p
men, a - men, a - men. Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i
A
men, a - men, a - men.
T
men, a - men, a - men.
B
men, a - men, a - men.
Vln I
Vln II
p
Vla
p
Vlc
Cb

697

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II — Pa - tris. A - - - - - - men, a - - - - - - - - - - - - - - men, a - - -
A — A - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - men, a - men, a - - -
T — A - - - men, a - - - men, a - - - - - men, a - men, a - men, a - - - - -
B — Cum San - cto
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

702

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

p

S II: - - - - - - - men, a - - men, a - - - - - - - - - - - - - - - - - - -

A: - - - - - - - men, a - - men, a - - - - - men, a - - - men, a - - -

T: - - men, a - - - - - - - - - men, a - - men, a - - men, a - - -

B: Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - - men, a - - men, a - - -

707 60

Fl I *p*

Fl II *p*

Cl I *p*

Cl II *p*

Fg *p*

Tpa *p*

Tpt

Trbn

Tímp

S I

S II *p*
- - - - men, a - men, a - men, a - - - - - - men, a - - - men, a - - -

A *p*
men, a - men, a - men, a - men, a - - - men, a - - - men, a - - -

T *p*
men, a - men. Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - - -

B *p*
men, a - men, a - men, a -

Vln I *p*

Vln II *p*

Vla *p*

Vlc *p*

Cb *p*

712

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

S II: - men, a - - - -

A: - - men, a - - - men, a - - - men, a - - - men, a - - - - - - - -

T: - - men, a - - - men, a - - - men, a - - - men, a - - - men, a -

B: - - men, a - - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a -

717 61

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
men, a - - - - - - - - - - - - men, a - - - - - - - - - - - - - men, a - - - -
A
men, a - - - - - - - - - - - men, a - - - - - - - -
T
men, a - - - - - - - - - - - - - - men, a - - -
B
men, a - - - - - - - - - - - - - - - - - - - men, a - - - - - men, a - - - -
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

722

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
- - - - - - - men, a - - - - - - - - - - - men, a - - - - - - - - - - -
A
men, a - - - - - - - - - - - - - men, a - - - men, a - - - - - - - - - - -
T
men, a - - - men, a - - - - - - - - - - - - - men, a - - men, a -
B
- - - - - - - - - - - - - - men, a - - - - - men, a - men, a -
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

727

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
- - - - - - - men, a - men, a - - - -
A
- - - - - - - men, a - - men, a - - men, a - men, a - - - -
T
- - men, a - men, a - men, a - - - -
B
men, a - men, a - men, a - men, a - men,
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

732
62
Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb
ff
p
men,
a - - - - - - - - - - - men,

737

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

S II

A

T

B

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

742

63

Fl I
ff
Fl II
ff
Cl I
ff
Cl II
ff
Fg
ff
Tpa
ff
Tpt
ff
Trbn
Tímp
ff
S I
S II
A
T
B
Vln I
ff
Vln II
ff
Vla
ff
Vlc
ff
Cb
ff

747

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

752 64

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

p

a - men, a - men, a - - men,

757

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
a - men, a - men, a - - - - - - men, a - - -
A
a - men, a - men, a - - - - - - men, a - - -
T
a - men, a - men, a - - - - - - men, a - - -
B
a - men, a - men, a - - - - - - men, a - - -
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

762

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
men, a - - - men,
A
men, a - - - men,
T
men, a - - - men,
B
men, a - - - men,
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

767

65

Fl I

p

Fl II

p

Cl I

p

Cl II

p

Fg

p

Tpa

p

Tpt

p

Trbn

Tímp

S I

S II

p

a - - - - men, a - men, a - men, a -

A

p

a - - - - men, a - men, a - men, a -

T

p

a - - - - men, a - men, a - men, a -

B

p

a - - - - - - - men, a - men, a - men, a -

Vln I

p

Vln II

p

Vla

p

Vlc

p

Cb

p

772

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

S II
men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a -

A
men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a -

T
men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a -

B
men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a -

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

f *p*

777

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

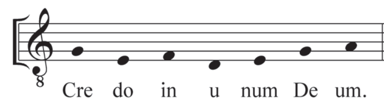
S II: men, a - - - - men.

A: men, a - - - - men.

T: men, a - - - - men.

B: men, a - - - - men.

3 – Credo



Allegro

Flauta I
Flauta II
Clarineta I em Si bemol
Clarineta II em Si bemol
Fagotes I e II
Trompas I e II em Fá
Trompetes I e II em Si bemol
Trombone
Tímpanos
Soprano I
Soprano II
Contralto
Tenor
Baixo
Violino I
Violino II
Viola
Violoncelo
Contrabaixo

dolce

Solo dolce

Soprano II, Contralto, Tenor: Pa - trem o - mni - po -

Baixo: Pa - trem o - mni - po - ten - - tem, Pa - trem o - nmi - po -

Allegro

dolce

5

Fl I

p

Fl II

p

Cl I

Cl II

Fg

a 2

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

S II

-ten - tem, fa - cto - rem cæ - li et ter - - ræ, vi - si - bi - - - li - um o - mni - um, et in -

A

-ten - tem, fa - cto - rem cæ - li et ter - - ræ, vi - si - bi - - - li - um o - mni - um, et in -

T

-ten - tem, fa - cto - rem cæ - li et ter - - ræ, vi - si - bi - - - li - um o - mni - um, et in -

B

-ten - tem, fa - cto - rem cæ - li et ter - - ræ, vi - si - bi - - - li - um o - mni - um, et in -

Vln I

3

Vln II

Vla

3

Vlc

Cb

10

66

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

S II

A

T

B

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

dolce

Solo dolce

tr

S II: -vi - si - bi - li - um. Et in u - num Do - mi-num

A: -vi - si - bi - li - um. Et in u - num Do - mi-num

T: -vi - si - bi - li - um. Et in u - num Do - mi-num

B: -vi - si - bi - li - um. Et in u - num Do - mi-num

15

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II — Je - sum Chri - - - stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex
A — Je - sus Chri - - - stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex
T — Je - sus Chri - - - stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex
B — Je - su Chri - - - stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

20 67

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

S I: De - um de De - o,

S II: Pa - tre na - - tum an - - - te o - mni - a sæ - cu - la.

A: Pa - tre na - - tum an - - - te o - mni - a sæ - cu - la.

T: Pa - tre na - - tum an - - - te o - mni - a sæ - cu - la.

B: Pa - tre na - - tum an - - - te o - mni - a sæ - cu - la.

25

Fl I *p*

Fl II *p*

Cl I *dolce*

Cl II *p*

Fg *p*

Tpa *p*

Tpt *p*

Trbn

Tímp

S I
lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - - -

S II *p*
De - um de De - o, lu - - men de lu - mi - ne, De - um ve - - -

A *p*
De - um de De - o, lu - - men de lu - mi - ne, De - um ve - - -

T *p*
De - um de De - o, lu - - men de lu - mi - ne, De - um ve - - -

B *p*
De - um de De - o, lu - - men de lu - mi - ne, De - um ve - - -

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb *pizz.*

30

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp

S I: -ro, De - um ve - rum de De - o ve - - - - ro, de De - o ve - - -
S II: -rum de De - o ve - - - - ro, de De - o ve - - -
A: -rum de De - o ve - - - - ro, de De - o ve - - -
T: -rum de De - o ve - - - - ro, de De - o ve - - -
B: -rum de De - o ve - - - - ro, de De - o ve - - -

Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

34 68

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
- ro.
S II
- ro. Ge - ni-tum, non fa-ctum, con sub stan ti - a - lem Pa - tri: per quem o - mni-a fa - cta
A
- ro. Ge - ni-tum, non fa-ctum, con sub stan ti - a - lem Pa - tri: per quem o - mni-a fa - cta
T
- ro. Ge - ni-tum, non fa-ctum, con sub stan ti - a - lem Pa - tri: per quem o - mni-a fa - cta
B
- ro. Ge - ni-tum, non fa-ctum, con sub stan ti - a - lem___ Pa - tri: per quem o - mni-a fa - cta
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb
arco

40

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

S II

sunt, per quem o - mni-a fa - cta sunt. Qui pro - pter nos ho - mi-nes, et pro - pter no - stram sa-lu - tem de -

A

sunt, per quem 0 - mni-a fa - cta sunt. Qui pro - pter nos ho - mi-nes, et pro - pter no - - - - -

T

sunt, per quem o - mni-a fa - cta sunt. Qui pro - pter nos ho - mi-nes, et pro - pter no - stram sa-lu - tem de -

B

sunt, per quem o - mni-a fa - cta sunt. Qui pro - pter nos ho - mi-nes, et pro - pter no - - - - -

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

45 69

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

S II
-scen - dit de cæ - - - lis, de - - scen - - - dit de cæ - lis, de - - - scen - - - -

A
- - - - - - - - stram, de - - scen - - - dit de cæ - lis, de - - - scen - - - -

T
-scen - dit de cæ - - - lis, de - - scen - - - dit de cæ - lis, de - - - scen - - - -

B
- - - - - - - - stram, de - - scen - dit, cæ - lis, de - scen - - - - -

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

50

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp

S I: Des - cen - dit de cæ - - - lis, de - scen - dit de
S II: - dit, no - - - stram, de cæ - - - lis, pro - - - pter, de
A: - dit, no - stram sa - lu - tem, de cæ - - - lis, pro - pter, sa - lu - tem, de
T: - dit, no - - - stram, de cæ - - - lis, pro - - - pter, de
B: - dit, pro - pter no - - - stram, de cæ - - - lis, no - stram sa - lu - - - tem, de

Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

55 70

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp

S I: cæ - - - - - - lis, de cæ - lis, de - - - - scen - - - - - - dit, des -
S II: cæ - - - - - - lis, de - scen - - dit de cæ - - - - - - lis, de - scen - -
A: cæ - - - - - - lis, de - scen - - dit de cæ - - - - - - lis, de - scen - -
T: cæ - - - - - - lis, de - scen - - dit de cæ - - - - - - lis, de - scen - -
B: cæ - - - - - - lis, de - scen - - dit de cæ - - - - - - lis, de - scen - -

Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

60

Fl I — *ff* — *diminuendo*

Fl II — *ff* — *diminuendo*

Cl I — *ff* — *diminuendo*

Cl II — *ff* — *diminuendo*

Fg — *ff* — *diminuendo*

Tpa — *ff* — *diminuendo*

Tpt — *ff* — *diminuendo*

Trbn — *ff* — *diminuendo*

Tímp — *ff*

S I — *ff* — -cen - dit de cæ - - - - - - - lis.

S II — *ff* — - dit de cæ - - - - - - - lis.

A — *ff* — - dit de cæ - - - - - - - lis.

T — *ff* — - dit de cæ - - - - - - - lis.

B — *ff* — - dit de cæ - - - - - - - lis.

Vln I — *ff* — *diminuendo*

Vln II — *ff* — *diminuendo*

Vla — *ff* — *diminuendo*

Vlc — *ff* — *diminuendo*

Cb — *ff* — *diminuendo*

64 71 Adagio

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
Et in-car - - na - tus est de Spi - - - ri - tu San - cto, et in - car -
S II
A
T
B

Adagio
pizz.
Vln I
pizz.
Vln II
pizz.
Vla
pizz.
Vlc
pizz.
Cb

69

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

-na - tus est de Spi- ri - - - tu___ San - cto ex___ Ma- ri - a Vir - - gi- - -

S II

A

T

B

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

74

72

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

- ne: Et ho - mo fa - ctus est, et ho - mo fa - ctus

S II

A

T

B

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

78

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

est, in - car - na - tus est de Spi - - - ri - tu San - cto

S II

A

T

B

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

83

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
ex Ma - ri - a Vir - gi - ne: et ho - mo fa - ctus est, in - car - na - tus
S II
A
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

88

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
est, et ho - mo fa - ctus est.
S II
A
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

73

Largo

93

Fl I

Fl II

dolce

Cl I

Cl II

dolce

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

S II

A

T

B

Largo

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

99
74
Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb
dolce
arco
fp

105

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

fp *fp*
dolce

110

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
B
Vln I
fp fp
Vln II
fp fp
Vla
fp fp
Vlc
fp fp
Cb
fp fp

115 75

Fl I
Fl II
Cl I *dolce* *dolce*
Cl II
Fg *dolce* *dolce*
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II Cru - ci - - fi - xus, cru - ci - - fi - xus,
A Cru - ci - - fi - xus, cru - ci - - fi - xus,
T Cru - ci - - fi - xus, cru - ci - - fi - xus,
B Cru - ci - - fi - xus, cru - ci - - fi - xus,
Vln I *dolce* *dolce*
Vln II
Vla *dolce* *dolce*
Vlc
Cb

121

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
cru - ci - fi - - - xus et - i - am pro no - - - bis: sub Pon - - ti - o Pi -
A
cru - ci - fi - - - xus et - i - am pro no - - - bis: sub Pon - - ti - o Pi -
T
cru - ci - fi - - - xus et - i - am pro no - - - bis: sub Pon - - ti - o Pi -
B
cru - ci - fi - - - xus et - i - am pro no - - - bis: sub Pon - - ti - o Pi -
Vln I
fp *fp* *fp* *fp*
Vln II
fp *fp* *fp* *fp*
Vla
fp *fp* *fp* *fp*
Vlc
fp *fp*
Cb
fp *fp*

127

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

S II
-la - - - - - to, sub Pon - - ti - o Pi - la - - - -

A
-la - - - - - to, sub Pon - - ti - o Pi - la - - - -

T
-la - - - - - to, sub Pon - - ti - o Pi - la - - - -

B
-la - - - - - to, sub Pon - - ti - o Pi - la - - - -

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

132 76

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg — Soli — *tr* — *p* — *f* — *tr*

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

S II — -to pas - - - sus, pas - - - sus, et se - pul - tus est, pas - - - sus et se - pul - tus

A — -to pas - - - sus, pas - - - sus, et se - pul - tus est, pas - - - sus et se - pul - tus

T — -to pas - - - sus, pas - - - sus, et se - pul - tus est, pas - - - sus et se - pul - tus

B — -to pas - - - sus, pas - - - sus, et se - pul - tus est, pas - - - sus et se - pul - tus

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

137

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg — *p* — tr — *p* — *p* — *f* — *pp* — tr
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II — est, se - - pul - - tus est, pas - sus, et se - pul - - - tus est.
A — est, se - - pul - - tus est, pas - sus, et se - pul - tus est.
T — est, se - - pul - - tus est, pas - sus, et se - pul - tus est.
B — est, se - - pul - - tus est, pas - sus, et se - pul - tus est.
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

143 77 **Allegro**

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, re - sur - re - xit ter - ti - a
A
Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, re - sur - re - xit ter - ti - a
T
Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, re - sur - re - xit ter - ti - a
B
Et res - sur - re - xit ter - ti - a di - e, re - sur - re - xit ter - ti - a

Allegro

Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

149

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
di - e, re-sur - re - xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scri - ptu - - - - - - ras, re-sur-
A
di - e, re-sur - re - xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scri - ptu - - - - - - ras, re-sur-
T
di - e, re-sur - re - xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scri - ptu - - - - - - ras, re-sur-
B
di - e, re-sur - re - xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scri - ptu - - - - - - ras, re-sur-

149

Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

155

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

S II

-re - xit ter-ti-a di - e, se - cun - dum Scri - ptu - - - - - - ras.

A

-re - xit ter-ti-a di - e, se - cun - dum Scri - ptu - - - - - - ras.

T

-re - xit ter-ti-a di - e, se - cun - dum Scri - ptu - - - - - - ras.

B

-re - xit ter-ti-a di - e, se - cun - dum Scri - ptu - - - - - - ras.

155

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

161 78

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp

S I: Et a - scen - dit, et a - scen - dit, et a - scen - dit.
S II: A - scen - dit in cæ - lum, a - scen - dit in cæ - lum, a -
A: A - scen - dit in cæ - lum, a - scen - dit in cæ - lum, a -
T: A - scen - dit in cæ - lum, a - scen - dit in cæ - lum, a -
B: A - scen - dit in cæ - lum, a - scen - dit in cæ - lum, a -

161

Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

169 79

Fl I *p*
Fl II *p*
Cl I *p*
Cl II *p*
Fg

Tpa
Tpt
Trbn

Tímp

S I
S II *Solo* — -scen - dit, se - det ad dex - te-ram Pa - tris, se - det ad dex - te-ram Pa - tris, ad
A *Solo* — -scen - dit, se - det ad dex - te-ram Pa - tris, se - det ad dex - te-ram Pa - tris, ad
T — -scen - dit in cæ - lum.
B *Solo* — -scen - dit in - cæ - lum: ad dex - te-ram Pa - tris, ad dex - te-ram, ad

169

Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

174

80

Fl I

p

Fl II

p

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

p

Trbn

Tímp

S I

Et i - - - te - rum ven -

S II

dex - - - te - ram, se - des ad dex - te - ram Pa - - - - - - tris. Et

A

dex - - - te - ram, se - des ad dex - te - ram Pa - - - - - - tris.

T

B

dex - - - te - ram, se - des ad dex - te - ram Pa - - - - - - tris. Et

174

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

179

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp

S I
-tu - rus, et i - - te-rum ven - tu - rus, cum glo - - - - - - -

S II
i - te-rum ven-tu - rus___ est, et i - te-rum ven-tu - rus___ est cum_____ glo - ri -

A
T

B
i - te-rum ven-tu - rus___ est, et i - te-rum ven-tu - rus___ est cum_____ glo - ri -

179

Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

183

Adagio

Fl I
Fl II
Cl I *p*
Cl II *p*
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I - - - - - ri - a.
S II - a, cum glo - ri - a.
A
T *Solo* Ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os, ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu -
B - a, cum glo - ri - a.

183

Adagio

Vln I *p* *pp*
Vln II *p* *pp*
Vla *p* *pp*
Vlc *p* *pp*
Cb *p* *pp*

81

189

Primeiro tempo

Fl I
p

Fl II
p

Cl I
p

Cl II
p

Fg
Solo dolce
p

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

S II
Tutti p
Cu - jus re - gni non e - rit fi - nis, non e - - rit, non,

A
Tutti p
Cu - jus re - gni non e - rit fi - nis, non e - - rit, non,

T
-os: *Tutti* p
cu - - - jus re - gni non e - - - rit fi - nis, non e - - rit, non,

B
Tutti p
Cu - - - jus re - gni non e - - - rit fi - nis, non e - - rit, non,

Primeiro tempo

Vln I
dolce
p

Vln II
p

Vla
p

Vlc
p

Cb
p

195

82

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

a 2

Solo
dolce

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

S II
non, non e - rit fi - - - - - - nis. Et in Spi - ri - tum

A
non, non e - rit fi - - - - - - nis. Et in Spi - ri - tum

T
non, non e - rit fi - - - - - - nis. Et in Spi - ri - tum

B
non, non e - rit fi - - - - - - nis. Et in Spi - ri - tum

Vln I

dolce

Vln II

Vla

Vlc

Cb

201 83

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
Qui ex Pa - tre Fi - li -
S II
San - ctum, Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - - - - - - tem: qui ex Pa - tre Fi - li -
A
San - ctum, Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - - - - - - tem.
T
San - ctum, Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - - - - - - tem: qui ex Pa - tre Fi - li -
B
San - ctum, Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - - - - - - tem: qui ex Pa - tre Fi - li -
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

207

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

-o - que pro - ce - - - - - dit. Cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul ad - o -

S II

-o - que pro - ce - - - - - dit. Cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul ad - o -

A

Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul ad - o - ra - tur,

T

-o - que pro - ce - - - - - dit. Cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul ad - o -

B

-o - que pro - ce - - - - - dit. Cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul ad - o -

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

f p f p pizz.

214

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

- ra - tur, si - mul ad - o - ra - tur, con - glo - ri - fi - ca - - - - - - - - -

S II

- ra - tur, si - mul ad - o - ra - tur, con - glo - ri - fi - ca - - - - - - - - -

A

si - mul ad - o - ra - - - - tur, et con glo - ri - fi - ca - - - - tur, con - glo - ri - fi - ca - - - -

T

- ra - tur, si - mul ad - o - ra - tur, con - glo - ri - fi - ca - - - - - - - - -

B

- ra - tur, si - mul ad - o - ra - tur, con - glo - ri - fi - ca - - - - - - - - -

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

220
84

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

S I: - tur.

S II: - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas. Et u - nam san - ctam, ca -

A: - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas. Et u - nam san - ctam, ca -

T: - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas. Et u - nam san - ctam, ca -

B: - tur: qui lo - cu - tus est per Pro - phe - tas. Et u - nam san - ctam, ca -

f

arco

226

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
-tho - li - cam, et u - nam san - ctam, ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec-cle - si - am,
A
-tho - li - cam, et u - nam san - ctam, ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec-cle - si - am, et u - nam san-ctam ca - tho-li-cam, Ec-cle-si -
T
-tho - li - cam, et u - nam san - ctam, ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec-cle - si - am, et u - nam san-ctam ca - tho-li-cam, Ec-cle-si -
B
-tho - li - cam, et u - nam san - ctam, ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec-cle - si - am,
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

232

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
__ Ec - cle - si - am, Ec - cle - si - am, Ec - cle - - - - - - si - am.
A
-am, Ec - cle - si - am, Ec - cle - si - am, Ec - cle - - - - - - si - am.
T
-am, Ec - cle - si - am, Ec - cle - si - am, Ec - cle - - - - - - si - am.
B
__ Ec - cle - si - am, Ec - cle - si - am, Ec - cle - - - - - - si - am.
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

85

Andante 241

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
B

Con - fi - te-or, con - fi - te-or u - num ba - ptis - ma in re-mis-si -

Andante

Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

245

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
-o - nem pec - ca - to - rum, in - re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum, pec - ca - to - - - -
S II
A
T
B
Vln I
rinf.
Vln II
rinf.
Vla
rinf.
Vlc
rinf.
Cb
rinf.

250 86

Fl I — *pp*

Fl II — *pp*

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I: -rum. Con - fi - te - or u - num ba - ptis - ma in re - mis - si -

S II — *pp*: In re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum, in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum, in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum, in re - mis - si - o - nem

A — *pp*: In re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum, in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum, in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum, in re - mis - si - o - nem

T — *pp*: In re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum, in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum, in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum, in re - mis - si - o - nem

B — *pp*: In re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum, in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum, in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum, in re - mis - si - o - nem

Vln I — *pp*

Vln II — *pp*

Vla — *pp*

Vlc — *pp*

Cb — *pp*

256

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I
- o - nem, in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - - - rum. Con - fi - te - or, con - fi - te - or.

S II
pec - ca - to - rum, in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum, in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum, pec - ca - to - rum, pec - ca - to - rum.

A
pec - ca - to - rum, in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum, in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum, pec - ca - to - rum, pec - ca - to - rum.

T
pec - ca - to - rum, in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum, in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum, pec - ca - to - rum, pec - ca - to - rum.

B
pec - ca - to - rum, in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum, in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum, pec - ca - to - rum, pec - ca - to - rum.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

87
262
Allegro
Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
A
T
B
Et ex - spe - cto res - sur - re - cti - o - nem, et ex -
Allegro
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

267

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
spe - cto re-sur-re-cti - o - - nem, re - - sur - - re - cti - o - nem, re-sur-re-cti-o-nem, re-sur-
A
spe - cto re-sur-re-cti - o - - nem, re - - sur - - re - cti - o - nem, re-sur-re-cti-o-nem, re-sur-
T
spe - cto re-sur-re-cti - o - - nem, re - - sur - - re - cti - o - nem, re-sur-re-cti-o-nem, re-sur-
B
spe - cto re-sur-re-cti - o - - nem, re - - sur - - re - cti - o - nem, re-sur-re-cti-o-nem, re-sur-
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

272 88

Fl I
pp
Fl II
pp
Cl I
pp
Cl II
pp
Fg
pp
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
pp
re - - - cti - - - - o - - - - nem mor - - - - - tu - o - - - - - - - - - - -
A
pp
re - - - cti - - - - o - - - - nem mor - - - - - tu - o - - - - - - - - - - -
T
pp
re - - - cti - - - - o - - - - nem mor - - - - - tu - o - - - - - - - - - - -
B
pp
re - - - cti - - - - o - - - - nem mor - - - - - tu - o - - - - - - - - - - -
Vln I
pp
Vln II
pp
Vla
pp
Vlc
pp
Cb
pp

277

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
rum, mor - - tu - o - - - rum, mor - tu - - o - - - - rum.
A
rum, mor - - tu - o - - - rum, mor - tu - - o - - - - rum.
T
rum, mor - - tu - o - - - rum, mor - tu - - o - - - - rum.
B
rum, mor - - tu - o - - - rum, mor - tu - - o - - - - rum.
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

89 283

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp

S I: Et vi-tam ven-tu - ri sæ - cu - li, ven - tu - ri sæ - cu li. A-men, a - men.

S II: Et vi-tam ven - tu - ri sæ - cu - li,

A: Et vi-tam ven - tu - ri sæ - cu - li,

T: Et vi-tam ven - tu - ri sæ - cu - li,

B: Et vi-tam ven - tu - ri sæ - cu - li,

Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

pizz. p arco f

295
90

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp

S I
dolce
pp
Et__ vi - - - tam____ ven - tu - ri__ sæ - cu li. A - - - - - - -

S II
pp
ven - tu - ri sæ - cu - li. A - men, a - men, a - - - men, a - - - men, a - - men, a - - men, a -

A
pp
ven - tu - ri sæ - cu - li. A - men, a - men, a - - - men, a - - - men, a - - men, a - - men, a -

T
pp
ven - tu - ri sæ - cu - li. A - men, a - men, a - - - men, a - - - men, a - - men, a - - men, a -

B
pp
ven - tu - ri sæ - cu - li. A - men, a - men, a - - - men a - - - men, a - - men, a - - men, a -

Vln I
dolce
pp
Vln II
pp
Vla
pp
Vlc
pp
Cb
pp

306

91

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

- - - - - - - - - men, a - men. Et vi-tam ven - tu - ri sæ - cu - li, ven - tu - ri sæ - cu li. A-men, a -

S II

-men, a - men, a - - - men.

A

-men, a - men, a - - - men.

T

-men, a - men, a - - - men.

B

-men, a - men, a - - - men.

Vln I

pizz.

Vln II

pizz.

Vla

pizz.

Vlc

pizz.

Cb

pizz.

318

92

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I — dolce *pp*

-men. Et vi- - - tam ven-

S II

Et vi-tam ven- tu- ri sæ- cu- li, ven-tu- ri sæ- cu-li. A-men, a- men, a- - - men,

A

Et vi-tam ven- tu- ri sæ- cu- li, ven-tu- ri sæ- cu-li. A-men, a- men, a- - - men,

T

Et vi-tam ven- tu- ri sæ- cu- li, ven-tu- ri sæ- cu-li. A-men, a- men, a- - - men,

B

Et vi-tam ven- tu- ri sæ- cu- li, ven-tu- ri sæ- cu-li. A-men, a- men, a- - - men,

Vln I — arco — dolce

Vln II — arco

Vla — arco

Vlc — arco

Cb — arco

329

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I
- tu - ri__ sæ-cu li, ven - tu - ri__ sæ - cu li. A - - - - - - - men, a - - - men, a - men, a -

S II
a - - - men, a - - - men, a - - - men, a - - - men, a - - - men, a - men, a -

A
a - - - men, a - - - men, a - - - men, a - - - men, a - - - men, a - men, a -

T
a - - - men, a - - - men, a - - - men, a - - - men, a - - - men, a - men, a -

B
a - - - men, a - - - men, a - - - men, a - - - men, a - - - men, a - men, a -

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

340 93

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp

S I: -men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - - -
S II: -men, a - - - men, a - - - men, a - - - men, a - - - men, a - men, a -
A: -men, a - - - men, a - - - men, a - - - men, a - - - men, a - men, a -
T: -men, a - - - men, a - - - men, a - - - men, a - - - men, a - men, a -
B: -men, a - - - men, a - - - men, a - - - men, a - - - men, a - men, a -

Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

349

Fl I
ff p

Fl II
ff p

Cl I
ff p

Cl II
ff p

Fg
ff p

Tpa
ff p

Tpt
ff p

Trbn
ff p

Tímp
ff p

S I
ff p
-men, a - - - men, a - - - men, a - men, a - - - - - men.

S II
ff p
-men, a - - - men, a - - - men, a - - - men, a - - - men, a - - - - - - - men.

A
ff p
-men, a - - - men, a - - - men, a - - - men, a - - - men, a - - - - - - - men.

T
ff p
-men, a - - - men, a - - - men, a - - - men, a - - - men, a - - - - - - - men.

B
ff p
-men, a - - - men, a - - - men, a - - - men, a - - - men, a - - - - - - - men.

Vln I
ff p

Vln II
ff p

Vla
ff p

Vlc
ff p

Cb
ff p

357

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I
A - - - - men, a - - men, a - - - men, a - - men, a - men, a - men.

S II
A - - - - men, a - - men, a - - - men, a - - men, a - men, a - men.

A
A - - - - men, a - - men, a - - - men, a - - men, a - men, a - men.

T
A - - - - men, a - - men, a - - - men, a - - men, a - men, a - men.

B
A - - - - men, a - - men, a - - - men, a - - men, a - men, a - men.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

4 – Sanctus

Allegro

Flauta I
Flauta II
Clarinete I em Si bemol
Clarinete II em Si bemol
Fagotes I e II
Trompas I e II em Fá
Trompetes I e II em Si bemol
Trombone
Tímpanos
Soprano I
Soprano II
Contralto
Tenor
Baixo

San - - - ctus, San - - - ctus, San - ctus Do - mi - nus De us, De - us Sa - ba -

Allegro

Violino I
Violino II
Viola
Violoncelo
Contrabaixo

9

Fl I — *p* — *f* — *p*

Fl II — *p* — *f* — *p*

Cl I — *f*

Cl II — *f*

Fg — *Solo dolce* — *p* — *a 2* — *f* — *p*

Tpa — *f*

Tpt

Trbn — *f*

Tímp

S I

S II — *p* — *f* — *p*
-oth. Ple - ni sunt cæ - li et ter - ra, et ter - ra, sunt cæ - li et ter - ra glo - ri - a

A — *p* — *f* — *p*
-oth. Ple - ni sunt cæ - li et ter - ra, et ter - ra, sunt cæ - li et ter - ra glo - ri - a

T — *p* — *f* — *p*
-oth. Ple - ni sunt cæ - li et ter - ra, et ter - ra, sunt cæ - li et ter - ra glo - ri - a

B — *p* — *f* — *p*
-oth. Ple - ni sunt cæ - li et ter - ra, et ter - ra, sunt cæ - li et ter - ra glo - ri - a

Vln I — *dolce* — *p* — *f* — *dolce* — *p*

Vln II — *p* — *f* — *p*

Vla — *p* — *f* — *p*

Vlc — *p* — *f* — *p*

Cb — *p* — *f* — *p*

17

Fl I
f

Fl II
f

Cl I
f

Cl II
f

Fg
f

Tpa

Tpt
f

Trbn
f

Tímp
f

S I

S II
f
tu - a, ple - ni sunt cæ - li et ter - ra glo - - ri - a, glo - - ri - a tu - - - - a.

A
f
tu - a, ple - ni sunt cæ - li et ter - ra glo - - ri - a, glo - - ri - a tu - - - - a.

T
f
tu - a, ple - ni sunt cæ - li et ter - ra glo - - ri - a, glo - - ri - a tu - - - - a.

B
f
tu - a, ple - ni sunt cæ - li et ter - ra glo - - ri - a, glo - - ri - a tu - - - - a.

Vln I
f

Vln II
f

Vla
f

Vlc
f

Cb
f

Allegro 94

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II
Ho - san - na__ in ex - cel - sis, Ho - san - na__ in ex - cel - sis, Ho - san - na in__ ex - cel - - - sis, Ho - san - na, Ho - san - na
A
Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in ex - cel - - - sis, Ho - san - na, Ho - san - na
T
Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na, Ho - san - na
B
Ho - san - na__ in ex - cel - sis, Ho - san - na in__ ex - cel - - - sis, Ho - san - na

Allegro

Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

33

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

S II

in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

A

in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

T

in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

B

in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

5 – Benedictus

Flauta I
Flauta II
Clarinete I em Si bemol
Clarinete II em Si bemol
Fagote
Trompas I e II em Fá
Trompetes I e II em Si bemol
Trombone
Tímpanos
Soprano I
Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne -
Soprano II
Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne -
Contralto
Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi-ni. Be - ne -
Tenor
Baixo
Violino I
Violino II
Viola
Violoncelo
Contrabaixo

7

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp

S I: -di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi-ni. Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus qui
S II: -di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi-ni. Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus qui
A: -di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi-ni. Be - ne - di - ctus, be - ne - di - ctus qui
T
B

Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

13

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp

S I
ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, qui ve - nit, qui ve - nit, qui ve - - - - - - nit in

S II
ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, qui ve - nit, qui ve - nit, qui ve - - - - - - nit in

A
ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, qui ve - nit, qui ve - nit, qui ve - - - - nit in

T
B
Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

19

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp

S I: no - - - mi - ne Do - mi - - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni.
S II: no - - - - - - - mi - - - - - ne, in no - mi - ne Do - mi - ni.
A: no - - - - - - - mi - - - - - ne, in no - mi - ne Do - mi - ni.
T
B

Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

Allegro 95

Fl I — p f p
Fl II — p f p
Cl I — f p
Cl II — f p
Fg — f p

Tpa — f
Tpt
Trbn — f p

Tímp — f

S I
S II — p f p
Ho - san - na__ in ex - cel - sis, Ho - san - na__ in ex - cel - sis, Ho - san - na in__ ex - cel - - - sis, Ho - san - na, Ho - san - na
A — f p
Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in ex - cel - - - sis, Ho - san - na, Ho - san - na
T — f
Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na, Ho - san - na
B — f p
Ho - san - na__ in ex - cel - sis, Ho - san - na in__ ex - cel - - - sis, Ho - san - na

Allegro

Vln I — p f p
Vln II — p f p
Vla — p f p
Vlc — p f p
Cb — p f p

34

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp
S I
S II

in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

A

in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

T

in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

B

in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

Vln I
Vln II
Vla
Vlc
Cb

6 – Agnus Dei

Allegro

Flauta I

Flauta II

Clarinete I em Si bemol

Clarinete II em Si bemol

Fagote

Trompas I e II em Fá

Trompetes I e II em Si bemol

Trombone

Tímpanos

Soprano I

p

A - gnus De - i, A - gnus De - i qui tol-lis pec-ca-ta mun - di:

Soprano II

f

Mi - se-re - re, mi - se-re - re,

Contralto

f

Mi - se-re - re, mi - se-re - re,

Tenor

f

Mi - se-re - re, mi - se-re - re,

Baixo

f

Mi - se-re - re, mi - se-re - re,

Allegro

dolce

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

6

96

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

S II

mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis.

Solo

p

A

mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis. A - gnus De - i, A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di:

T

mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis.

B

mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis.

dolce

Vln I

p

Vln II

p

Vla

p

Vlc

p

Cb

p

11

97

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

S II

Mi - se-re - re, mi - se-re - re, mi-se-re-re, mi-se-re-re no - bis.

A

Tutti

Mi - se-re - re, mi - se-re - re, mi-se-re-re, mi-se-re-re no - bis.

T

Solo

p

Mi - se-re - re, mi - se-re - re, mi-se-re-re, mi-se-re-re no - bis. A - gnus De - i, A - gnus De - i qui

B

Mi - se-re - re, mi - se-re - re, mi-se-re-re, mi-se-re-re no - bis.

Vln I

dolce

p

Vln II

p

Vla

p

Vlc

p

Cb

p

17 98

Fl I
Fl II
Cl I
Cl II
Fg Solo
Tpa
Tpt
Trbn
Tímp

S I: do - na no - bis, do - na no - bis,
S II: Do - na no - bis, do - na no - bis, do - na no - bis, do - na no - bis,
A: Do - na no - bis, do - na no - bis, do - na no - bis, do - na no - bis,
T: tol-lis pec-ca-ta mun-di: Tutti do - na no - bis, do - na no - bis, do - na no - bis, do - na no - bis,
B: Do - na no - bis, do - na no - bis, do - na no - bis, do - na no - bis,

Vln I *f*
Vln II *f*
Vla *f*
Vlc *f*
Cb *f*

22

99

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

a 2

Solo

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I
do - na no - bis do-na no-bis pa - - cem, do - na no - bis, do - na no - bis,

S II
do-na no-bis, do-na no-bis, do-na no-bis pa - - - cem, do - na no - bis, do - na no - bis,

A
do-na no-bis, do-na no-bis, do-na no-bis pa - - - cem, do - na no - bis, do - na no - bis,

T
do-na no-bis, do-na no-bis, do-na no-bis pa - - - cem, do - na no - bis, do - na no - bis,

B
do-na no-bis, do-na no-bis, do-na no-bis pa - - - cem, do - na no - bis,__ do - na no - bis,__

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

27

Fl I

Fl II

Cl I

Cl II

a 2

Fg

Tpa

Tpt

Trbn

Tímp

S I

do - na no - bis, do-na no-bis pa - - cem, do - na no-bis pa - - cem.

S II

do-na no-bis, do-na no-bis, do-na no-bis pa - - cem, do - na no-bis pa - - cem.

A

do-na no-bis, do-na no-bis, do-na no-bis pa - - cem, do - na no-bis pa - - cem.

T

do-na no-bis, do-na no-bis, do-na no-bis pa - - cem, do - na no-bis pa - - cem.

B

do-na no-bis, do-na no-bis, do-na no-bis pa - - cem, do - na no-bis pa - - cem.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

Aparato Crítico

PAMM 17 – **Missa e Credo a Cinco Vozes**
Fonte: A – partitura com S I, II, A, T, B / Vln I, II, Vla, Vlc, Cb / Fl I, II, Cl I, II, Fg / Tpa I, II, Tpt I, II, Trbn / Tímp
Edição: Paulo Castagna e Fernando Binder

1 – Kyrie

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
Kyrie I		
c.1-85	Tpa I, II	clave de sol, sem armadura, "*Emib*", escrita segunda maior acima / G clef, no key signature, "*Emib*", written a major second above
c.1-85	Tpt I, II	clave de sol, sem armadura, "*Em mib*", escrita quarta justa abaixo / G clef, no key signature, "*Emib*", written a perfect fourth below
c.4, t.1	Trbn	semicolcheias lá, fá, lá / sixteenth notes A, F, A
c.6	Tpa I, II, Tpt I, II, Trbn, S II, A, T, B, Vla, Vlc, Cb	sem regulador diminuendo / no diminuendo hairpin
c.7	Fl I, II, Tpt I, II, S II, A, T, B, Vln II, Vla, Vlc, Cb	sem regulador crescendo / no crescendo hairpin
c.7, n.2, 3	Fl I	fá, sol, respectivamente / F, G, respectively
c.7, n.1-3	A	mi, fá, sol, respectivamente / E, F, G, respectively
c.9, n.1	Cl I, Fg	ponto de aumento / augmentation dot
c.9, n.1, 3	Tpt I	si^4 / B^4

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.9, t.3	Vln I	não englobado na ligadura / not included in slur
c.10, n.1, 3	Tpt I	si^4 / B^4
c.10, t.3	Vln I	não englobado na ligadura / not included in slur
c.11, n.3	Tpa I	si^3 bemol / B^3 flat
c.11, n.3	Tpt I	dó^5 / C^5
c.11, n.8	Vln I, Vla	sem bequadro / no natural
c.12, n.3	Tpa I	si^3 bemol / B^3 flat
c.12, n.3	Tpt I	dó^5 / C^5
c.12, n.8	Vln I, Vla	sem bequadro / no natural
c.13, n.3	Tpt I	si^4 / B^4
c.13, n.1	Cb	***f***
c.14, n.2	Trbn	***p***
c.14, n.1, 2	Vln II	sem nota superior / no upper note
c.15, n.1-2	Cl I	colcheia pontuada, semicolcheia / dotted eighth note, sixteenth note
c.16, n.1	Vlc, Cb	***p***
c.17, t.1-2	Vln II	mínima com talho de fusa / half note with thirty second note slash
c.18, n.9	Cl I	staccato
c.18, n.8	Fg	staccato
c.18, t.1	S I	colcheia duplamente pontuada, duas semicolcheias / double dotted eighth note, two sixteenth notes
c.19	Vln I	duas mínimas com talho de fusa two half notes with thirty second note slash
c.20, n.7	Fl I	sem bequadro / no natural
c.20, t.3-4	Vln II	colcheias com talho duplo / eighth notes with double slash
c.20, t.3	Vla	colcheias com talho duplo / eighth notes with double slash
c.20, t.4	Vla	semínima com talho de fusa / quarter note with thirty second note slash
c.21, n.1	T	sem bemol / no flat
c.22, n.7	Vln I	sem bequadro / no natural
c.23, n.1	Fl I, II, Fg	***p***
c.23, n.3	Vlc	sol^2 / G^2
c.24, t.2	Vla	colheia pontuada, semicolcheia / dotted eighth note, sixteenth note
c.26, n.2	Fg	***p***
c.29, t.3, n.2	Vln I, II	bemol / flat
c.29, n.2-3	Fg, Vlc	semínima pontuada, colcheia / dotted quarter note, eighth note
c.30, n.1, 2	Vln I	sem talho de semicolcheia / no sixteenth note slash

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.30, n.2-3	Fg, Vlc	semínima pontuada, colcheia / dotted quarter note, eighth note
Christe		
c.36	Vln I	sem regulador diminuendo / no diminuendo hairpin
c.34-36	Vln II, Vla, Cb	sem regulador diminuendo / no diminuendo hairpin
c.37, n.1	Vln II, Vla	***p***
c.39-40	Vln II, Vla, Cb	sem regulador diminuendo / no diminuendo hairpin
c.43	Vln II, Vla, Cb	sem regulador diminuendo / no diminuendo hairpin
c.44, n.2	Cb	sem bemol / no flat
c.45-47	Vln II, Vla, Cb	sem regulador diminuendo / no diminuendo hairpin
c.45, n.1	Vln II	sem bemol / no flat
c.47	Vln I	sem regulador diminuendo / no diminuendo hairpin
c.54, n.2	Fl I, II	sem bemol / no flat
c.54	Vln II	mínima pontuada sem talho de colcheia / dotted half note without eighth note slash
Kyrie II		
c.62	Tpa I, II, Tpt I, II	sem regulador diminuendo / no diminuendo hairpin
c.62, n.2, 5	Vlc	staccato sob n.3, 6 / staccato on notes 3, 6
c.63	Fl I, II, Tpt I, II, S IIA, T, B, Vln II, Vla, Vlc, Cb	sem regulador diminuendo / no diminuendo hairpin
c.63, n.2, 3	Fl I	fá, sol, respectivamente / F, G, respectively
c.63, n.1, 2, 3	A	mi, fá, sol, respectivamente / E, F, G, respectively
c.65, n.1, 3	Tpt I	si^4 / B^4
c.65, t.1-3	Vln II	colcheia, pausa de colcheia, mínima / eighth note, eighth note rest, half note
c.66, n.1, 3	Tpt I	si^4 / B^4
c.67, n.3	Tpt I	$dó^5$ / C^5
c.68, n.3	Tpt I	$dó^5$ / C^5
c.69, n.3	Tpt I	si^4 / B^4
c.76, n.2, 3	Fl II	fá sustenido / F sharp
c.76, n.1	Cl II	sol sustenido / G sharp
c.76, n.3	A	fá / F
c.78, n.2, 3	Fl II	fá sustenido / F sharp
c.78, n.3	A	fá / F
c.84, t.1-2	Vln I, II, Vla, Vlc	mínima / half note

2 – Gloria

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
Gloria		
c.1-120	Tpa I, II	clave de sol, sem armadura, "*Em Sib*", escrita quinta justa acima / G clef, no key signature, "*Em Sib*", written a perfect fifth above
c.1-120	Tpt I, II	clave de sol, sem armadura, "*Em Sib*", escrita na mesma altura desta edição / G clef, no key signature, "*Em Sib*", written in the pitch of the edition
c.7, n.1	Cl II	mi-fá sustenido / E-F sharp
c.7, n.2	Cl II	dó sustenido-fá sustenido / C sharp-F sharp
c.11, t.2-3	Tímp	semínima, colcheia ligadas, pausa de colcheia / quarter note, eighth note tied/slurred, eighth note rest
c.23, t.2-3	Tímp	semínima, colcheia ligadas, pausa de colcheia / quarter note, eighth note tied/slurred, eighth note rest
c.24, n.1	Fg	mínima mi bemol / half note E flat
c.29, t.2-3	Tímp	semínima, colcheia ligadas, pausa de colcheia / quarter note, eighth note tied/slurred, eighth note rest
c.30, t.2-3	Tímp	semínima, colcheia ligadas, pausa de colcheia / quarter note, eighth note tied/slurred, eighth note rest
c.35, t.1, 2	Vln I	semínima, pausa de semínima / quarter note, quarter note rest
c.40, n.3	S I	staccato
c.41, n.1-7	Fg	ligadas / tied/slurred
c.43	Cb	dó / C
c.50, n.4, 6	Fg	dó sustenido, ré sustenido, respectivamente / C sharp, D sharp, respectively
c.50, n.3-7	Vln II	ligadas / tied/slurred
c.50, n.4-8	Vla	ligadas / tied/slurred
c.53, n.3	S I	staccato
c.61	Cl II	semínima sol^2, pausa de semínima, semínima mi^2 bemol, pausa de semínima, corrigidas, pela mesma mão, para semibreve sol^2 bemol / quarter note G^2, quarter note rest, quarter note E^2 flat, quarter note rest, corrected, in the same hand, to whole note G^2 flat
c.64, t.1	Fl I, II	***ff***
c.65, n.1, 2	S II	duas mínimas / two half notes
c.67, t.1	Vln I, II	***ff***
c.70	Fl I, II, Cl I, II, Fg, Tpa I, II, Tpt I, II, Trbn, S I, II, A, T, B	sem regulador crescendo / no crescendo hairpin
c.72, t.1	B	semínima / quarter note
c.75, n.1	Tpa, Tpt	> acento? / accent?

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.77, t.3	B	ornamento antes do t.2 / ornament before beat 2
c.84, n.1	S I, T	sem bemol / no flat
c.84, n.2	Vln I	sol / G
c.85, n.2 (após)	Cl I	pausa de semínima / quarter note rest
c.89, n.1-4	B	lá / A
c.90, n.1-2	B	sol / G
c.91, n.1-3	B	lá / A
c.92-97	Fl I, II, Cl I, II, Fg, Tpa I, II, Tpt I, II, Trbn, S I, II, A, T, B, Vlc, Cb	sem regulador crescendo / no crescendo hairpin
c.92, n.1-2	B	sol / G
c.94-97	Vlc	sem talhos de colcheia / no eighth note slashes
c.97	Vln II	sinal de repetição do c.96 / repetition sign from measure 96
c.97, t.3-4	Cb	colcheia sol^2, pausa de colcheia, colcheia lá^2, pausa de colcheia / eighth note G^2, eighth note rest, eighth note A^2, eighth note rest
c.101, n.1	Trbn	pausa de semínima / quarter note rest
c.102-107	Fl I, II, Cl I, II, Fg, Tpa I, II, Tpt I, II, Trbn, S I, II, A, T, B, Vlc, Cb	sem regulador crescendo / no crescendo hairpin
c.104-105	Vln II, Vla	sem talhos de colcheia / no eighth note slashes
c.104-107	Vlc	sem talhos de colcheia / no eighth note slashes
c.107, n.1	Vla	nota superior lá / upper note A
c.114, n.1-2	T	ré, corrigido, pela mesma mão, para dó / D, corrected, in the same hand, to C
Laudamus		
c.121-190	Tpa I, II	clave de sol, sem armadura, sem indicação de transposição [em Sol], escrita segunda maior abaixo / G clef, no key signature, no transposition indication [in G], written a major second below
c.132, n.1	S I	si bemol / B flat
c.133, n.1-4	Vln I	englobadas na ligadura / included in tie/slur
c.135, n.2-4	Fg, Vln I	englobadas na ligadura / included in tie/slur
c.137-138	Cl I, II, Tpa I, II, Vln II, Vla	sem reguladores / no hairpins
c.137	Vln I	não englobado no regulador crescendo / not included in crescendo hairpin
c.137, n.1	Cb	ré / D
c.138, n.1-3	Tpa II	omitidas / omitted

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.139, n.1	Vlc, Cb	staccato
c.141	Vlc, Cb	***pp***
c.142, t.4-6	Vla	semínima pontuada / dotted quarter note
c.145-146	Cl I, II, S I, Vla	sem reguladores / no hairpins
c.145	S I	sem texto latino / no Latin text
c.145-146	Vlc, Cb	reguladores no c.145 / hairpins on measure 145
c.147, t.1, 2	S I	pausa de semicolcheia omitida / eighth note rest omitted
c.148, n.1	S I	sem texto latino / no Latin text
c.151	Vlc, Cb	mínima sol com talho de colcheia / half note G with eighth note slash
c.153, n.2	Vla	***p*** sob n.1 / ***p*** on n.1
c.155, n.2	Vla	***p*** sob n.1 / ***p*** on n.1
c.165-166	Cl I, II, S I, Vla, Vlc, Cb	sem reguladores / no hairpins
c.160, t.1-3	Fl I, II, Cl I, II, Fg, Tpa I, II	semínima, pausa de colcheia / quarter note, eighth note rest
c.162, t.4-6	Vla	semínima pontuada / dotted quarter note
c.167, t.1, 2	S I	pausa de semicolcheia omitida / quarter note rest omitted
c.171, n.2	Vlc, Cb	sem bequadro / no natural
c.172, n.1-2	Fl II	colcheia, semínima / eighth note, quarter note
c.175, n.3	Vlc, Cb	sem bemol / no flat
c.180, n.2	Vla	sustenido / sharp
c.182, t.2	Vln I, II	***fp***
Gratias		
c.191-286	Tpa I, II	clave de sol, sem armadura, sem indicação de transposição [em Dó], escrita quarta justa acima / G clef, no key signature, no transposition indication [in C], written a perfect fourth above
c.191-286	Tpt I, II	clave de sol, sem armadura, sem indicação de transposição [em Dó], escrita segunda maior abaixo / G clef, no key signature, no transposition indication [in C], written a major second below
c.203, n.2	Tpt I, II	mi^4 sustenido / E^4 sharp
c.206, t.1-2	Vln I	semínima, pausa de semínima / quarter note, quarter note rest
c.214, n.2	Vln II	nota inferior sem sustenido / lower note without sharp
c.226, n.2-3	Vln I, II	ligadas / tied/slurred
c.227, n.2	Tpt I, II	mi^4 sustenido / E^4 sharp
c.233	Vln I	mínima pontuada, semínima / dotted half note, quarter note
c.249	Fl II	ré sustenido / D sharp
c.257, t.3	Vln I	***fp***
c.259, n.2	Vln II	dó / C

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
Domine Deus		
c.286-329	Tpa I, II	clave de sol, sem armadura, "*Em Ré*", escrita terça menor acima / G clef, no key signature, "*Em Ré*", written a minor third above
c.286-329	Tpt I, II	clave de sol, sem armadura, "*Em Ré*", escrita terça maior abaixo / G clef, no key signature, "*Em Ré*", written a major third below
c.285, t.3-4	Tímp	semínima pontuada, colcheia / dotted quarter note, eighth note
c.299, n.1	T	semínima / quarter note
c.305, n.6	Vla, Fg	sol / G
c.312, n.1, 3	Fl I	ornamento sem sustenido / ornament without sharp
c.314, n.2	Fl I	ornamento sem sustenido / ornament without sharp
c.321, n.2	Cb	sem sustenido / no sharp
c.341, n.2	Tpa II	mi^3 bemol / E^3 flat
c.347, n.1	S I	sem sustenido / no sharp
c.357, n.5	Vln I, II	***f***
c.359, n.4	Cl II	staccato sob n.2-3 / staccato on notes 2-3
c.359, n.1	Vln I	staccato
c.359, n.4	Vln I	staccato sob n.2 / staccato on note 2
c.359, n.3-4	Cl I, II, Vln I, II	ligadas / tied/slurred
c.371, t.4	Cb	sinal ambíguo entre pausa de semínima e semínima lá / sign between quarter note rest and quarter note A that is not clear
c.373, n.1	Fg	sem bemol / no flat
c.375-376	Cb	oitava acima / octave higher
Qui tollis		
c.387, n.2	Fl I	sem bemol, > acento / no flat, accent
c.390, n.1, 4	Vln II	fá / F
c.393, n.6	Vln I	sem sustenido / no sharp
c.394, t.4, n.2	Vla, Vlc	sem bequadro / no natural
c.397, n.1	Vla	fá / F
c.405, n.5	Vla	mi / F
c.409, n.1-3	Vln I, II, Vla	ligadas / tied/slurred
Suscipe		
c.421, t.3, n.1-2, 3-4	Fl II	ligadas / tied/slurred
c.421, n.3	Cb	***p***
c.423, t.3, n.2-3	Fl II	ligadas / tied/slurred
c.430, n.1-2	Fl I	semínima não ligada, pausa de semicolcheia / quarter note not tied/slurred, quarter note rest

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.432-436	Vlc	talhos de semicolcheia / eighth note slashes
c.433, n.1	Fl I	***p***
c.433	Fl II	mínima pontuada mi / dotted half note E
c.433-436	Vln II	talhos de semicolcheia / eighth note slashes
c.435	Fl II	mínima pontuada mi / dotted half note E
c.437, n.3 – c.438, n.4	Fl I	ligadas / tied/slurred
c.438, n.1	Fl II	> acento / accent
c.438, n.2	Fl II	englobada na ligadura das n.3-5 / included in tie/slur of notes 3-5
c.444-447, n.2	Fg, Vlc, Cb	> acento sob n.3 / accent on note 3
c.449, n.2	Vln I, Vla	não englobada na ligadura / not included in slur
c.449	Vla	sem regulador diminuendo / no diminuendo hairpin
c.450, n.3	Fg	sem sustenido / no sharp
c.452, n.1-2	Fg	ligadas / tied/slurred
c.452, n.3-4	Fg	staccato
c.452-456	Vlc	talhos de semicolcheia / sixteenth note slashes
c.453, n.2	Fg	staccato
c.453-456	Vln II	talhos de semicolcheia / sixteenth note slashes
c.457, n.1	Fl II	> acento / accent
c.458, n.5	Fg	não englobada na ligadura / not included in slur
c.459, n.1	Fl I, II	***f*** sob t.3 / ***f*** on beat 3
c.460, n.1	Vla	lá / A
c.461, n.2	Fl I	semínima, staccato / quarter note, staccato
c.463, n.1	Fl I, II	f sob c.464 / f on measure 464
Qui sedes		
c.467-528	Tpa I, II	clave de sol, sem armadura, sem indicação de transposição [em Si bemol], escrita quinta justa acima / G clef, no key signature, no transposition indication [in B flat], written a perfect fifth above
c.467-528	Tpt I, II	clave de sol, sem armadura, sem indicação de transposição [em Si bemol], escrita na mesma altura desta edição / G clef, no key signature, no transposition indication [in B flat], written in the pitch of the edition
c.467	Tpa I	Soli
c.468, n.1, 2	Vla	dó / C
c.470, n.2	Fg	staccato
c.470, n.2-3	Vln I	semínima, mínima / quarter note, half note
c.471, n.6	Fg	lá / A

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.479, t.3, n.2	Cl I	sem bemol / no flat
c.482, n.1, 8	Cl I	não englobadas na ligadura / not included in slur
c.489, t.3	Vln I	ornamento: sol, fá, mi / ornament: G, F, E
c.501, t.1-2	S I	semínima si bemol, pausa de semínima / quarter note B flat, quarter note rest
c.506, n.5	Cl I	lá / A
c.506-507	Tpa II	omitidos / omitted
c.506, t.3, n.2	S I	sem bemol / no flat
c.507, n.1	Cl I	sol / G
c.508, n.6	Cl I	sem bemol / no flat
c.508, n.1	Tpa I	omitida / omitted
c.508, n.10	S	sem bemol / no flat
c.509, n.2	Cl I	sem bemol / no flat
c.509, n.2	S I	sem bemol / no flat
c.514, n.1	Vln II	nota superior lá, corrigida para dó / upper note A, corrected to C
c.516, t.3	Fl I, Vln I	ornamento: n.2 sem bemol / ornament: note 2 without flat
c.517, t.4	Fl I, Vln I	duas colcheias
Quoniam		
c.529-635	Tpa I, II	clave de sol, sem armadura, sem indicação de transposição [em Si bemol], escrita quinta justa acima / G clef, no key signature, no transposition indication [in B flat], written a perfect fifth above
c.531, n.6-8	Vln I	fá / F
c.538, n.1	Vln I	sem ponto de aumento / no augmentation dot
c.539, n.6-8	Vla	fá / F
c.540, n.2	Tpa II	dó^4 / C^4
c.541, t.1	Cl I, Vln I	ornamento: n.2 sem bemol / ornament: note 2 without flat
c.547-551	Vla	pausa de colcheia, semínima pontuada, pausa de colcheia, semínima pontuada / eighth note rest, dotted quarter note, eighth note rest, dotted quarter note
c.553, n.2	Vlc, Cb	sinal ambíguo entre pausa de semínima e semínima fá / sign between quarter note rest and quarter note F that is not clear
c.565	Fg	duas mínimas com talho de colcheia / two half notes with eighth note slash
c.565	Vla	duas mínimas com talho de semicolcheia / two half notes with sixteenth note slash
c.569, n.1	Cl I	***f***
c.582, n.3	Vln I	sustenido / sharp
c.587, n.2	Cl I, Vln I	ornamento: n.2 sem sustenido / ornament: note 2 without sharp

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.592-595	Vla	pausa de colcheia, semínima pontuada, pausa de colcheia, semínima pontuada / eighth note rest, dotted quarter note, eighth note rest, dotted quarter note
c.606, n.6	Cl I, Vln I	sem bemol / no flat
c.606, n.6	Cl I, Vln I	sem bemol / no flat
c.611	Fg	duas mínimas com talho de colcheia / two half notes with eighth note slash
c.612, n.1	Vla	$ré^2$-si^2 bemol / D^2-B^2 flat
c.615	Fg	duas mínimas com talho de colcheia / two half notes with eighth note slash
c.619-620	Cl I, II, Fg, Tpa I, II, Tpt I, II, Trbn, Tímp, cordas	sem regulador crescendo / no crescendo hairpin
c.626-630	Vlc	parte invertida com Cb / part inverted with string bass
c.629, n.9-12	Fl I	ligadas / tied/slurred
c.629-630, t.2, 4	Fl I, II, Cl I, II	ligadas duas a duas / tied/slurred two by two
c.630, t.3-4	Fl I, II	ligados / tied/slurred
c.635, n.2-3	Fl I	> acento? regulador diminuendo? / accent? diminuendo hairpin?
c.635, n.2-3	Cl I, II, Fg, Tpa I, II, Tímp, cordas	sem regulador diminuendo / no diminuendo hairpin
Cum Sancto Spiritu		
c.636-647	Tpa I, II	clave de sol, sem armadura, sem indicação de transposição [em Si bemol], escrita quinta justa acima / G clef, no key signature, no transposition indication [in B flat], written a perfect fifth above
c.636-647	Tpt I, II	clave de sol, sem armadura, "*em Mib*", escrita quarta maior abaixo / G clef, no key signature, "*em Mib*", written a perfect fourth below
c.640, n.1	Tpa II	omitida / omitted
c.648-782	Tpa I, II	clave de sol, sem armadura, "*em Mib*", escrita segunda maior acima / G clef, no key signature, "*em Mib*", written a major second above
c.651, n.2	Fl II	dó / C
c.653, n.6	Fl I, II	***f***
c.653, n.6	Fl II, S II	mi / E
c.654, n.1-2	Cl II	ligadas / tied/slurred
c.655, n.3	Cl II	fá / F
c.655, n.3	Vla	mi / E
c.656, n.2-3	Cl II	ligadas? / tied/slurred?
c.656, n.1, 2	T	staccati
c.657, n.3	Cl I	sol / G

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.657, n.2	A	semínima fá / quarter note F
c.658, n.3	Fl I	englobada na ligadura / included in slur
c.658, n.2, 3	Fl I	sol, mi, respectivamente / G, E, respectively
c.658-660	S II	sem texto latino / no Latin text
c.659, n.3	Fl I	staccato
c.659, t.4	Cl I, II	***f***
c.660	A	men a-
c.661, n.1	Cl I, II	***p***
c.661, n.1-3	Cl I, II	ligadas / tied/slurred
c.661, n.1	Cb	Tutti?
c.662, n.3-4	Cl II	ligadas / tied/slurred
c.662, n.4	Vln I, Vla	staccati
c.662, n.1, 2, 3	Vln II	dó, dó, lá, respectivamente / C, C, A, respectively
c.669, t.2	B, Vlc	semínima / quarter note
c.669, t.3-4	B, Vlc	mínima / half note
c.670, t.3 – c.671, t.1	B	*-men, a-*
c.671, n.1-2	Fl I	ligadas / tied/slurred
c.679, n.2	Tpa I, II	si^3 bemol / B^3 flat
c.679, n.1	Tpt I, II	fá^4 bemol / F^4 flat
c.679, n.2	Tpt I, II	fá^3 bemol / F^3 flat
c.679, n.1, 2	S II	*-men, a*, respectivamente / *-men, a*, respectively
c.681, t.2, n.1-2	Cl I, II	ligadas / tied/slurred
c.681, t.1	B, Vlc	mínima / half note
c.682, n.1	Fl I	staccato
c.682, n.2-3	Fl I	ligadas / tied/slurred
c.683, n.1	Fl I	staccato
c.683, n.2-3	Fl I	ligadas / tied/slurred
c.685, n.1	Fl II	> acento / accent
c.685, n.1-2	Cl I	ligadas / tied/slurred
c.685, n.3	Cl I	staccato
c.686, n.1	Cl I	staccato
c.687, n.1-2	Cl I	ligadas / tied/slurred
c.687, n.3	Cl I	staccato
c.688, n.1	Cl I	staccato

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.689, n.1-2	Cl I	ligadas / tied/slurred
c.689, n.3	Cl I	staccato
c.690, n.1	Cl I	staccato
c.691, n.2-4	Fl I, II, Cl I, II	staccati
c.692, n.2	Fl I, II	***ff***
c.692, n.2-4	Cl I, II	staccati
c.696, n.1-4, 5, 6	S II	*glo-ria Dei*, respectivamente / *glo-ria Dei*, respectively
c.699, n.4	Cl II	***f***
c.699, n.1, 2	T	sem texto latino, *-men*, respectivamente / no Latin text, *-men*, respectively
c.700, n.2	Cl I, T, Vln I	sem bequadro / no natural
c.700, n.5, 6	Cl II	staccato, dó staccato, respectivamente / staccato, C staccato, respectively
c.700, n.5-6	A, T	sem texto latino / no Latin text
c.700, n.4	Vln II	sem bequadro / no natural
c.701, t.1-2	Vln II	mínima fá^3, mínima do^4 / half note F^3, half note C^4
c.703	T	duas semínimas dó / two quarter notes C
c.704, n.3	Fl I	dó / C
c.704, t. n.2	Cl II, Vln I	sem bequadro / no natural
c.704, t.1-3	S II	mínima pontuada / dotted half note
c.705, n.3	Fl I	si / B
c.705, n.3	Cl I	dó staccato / staccato C
c.705-707, n.3	T	sem texto latino / no Latin text
c.706, n.3	Cl I	sem bequadro / no natural
c.706, n.4	Cl I	***f*** staccato
c.707, n.2	Fl I	fá / F
c.707, n.4	T	*-men*
c.708, t.2-3	Cl I	pausa de mínima / quarter note rest
c.708, n.3	Cl II	***p***
c.708, t.2-3	Cl II	duas pausas de semínima / two quarter note rests
c.708, t.2-4	S II	pausa de semínima, mínima / quarter note rest, half note
c.708, t.3-4	A	mínima si / half note B
c.709, t.3-4	Vlc, Cb	mínima fá / half note F
c.711, n.2	Cl I, II	***p***
c.714, n.1	Cl I	sem bequadro / no natural
c.714, n.1, 2	Tpt I, II	mi / E
c.716, n.2	Fl I	sem bequadro / no natural

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.716, n.1	Cl I, II	***f***
c.718, n.1-2	Cl II	ligadas / tied/slurred
c.719, n.1-2	Fl II	ligadas / tied/slurred
c.719, n.3-4	Fl II	staccati
c.719, n.5-6	Fl II	ligadas / tied/slurred
c.720	Cl II	duas mínimas sol / two half notes G
c.721, n.1-2, 5-6	Cl II	ligadas / tied/slurred
c.722, n.1-2	Cl I	ligadas / tied/slurred
c.721, n.1-2	S II	sem texto latino / no Latin text
c.723, n.1-2	Fl II	ligadas / tied/slurred
c.727	Tpa I, II	si^3 bemol, si^2 bemol / B^3 flat, B^2 flat
c.727	Tpt I, II	$fá^4$ bemol, $fá^3$ bemol / F^4 flat, F^3 flat
c.728, n.1	Cl II	mi bemol / E flat
c.728, n.2 – c.731	Fg	oitava abaixo / octave lower
c.728, t.1, t.2-3	Vla	ré bemol, mínima $fá^3$ / D flat, half note F^3
c.729	Tpa I, II	do^4 / C^4
c.729	Tpt I, II	sol^4 / G^4
c.730, n.1	Vln II	sem bequadro / no natural
c.731, n.1	Cl I, II	***ff***
c.732-733	Fl I, II, Cl I, II, Fg, Tpa I, II, Tpt I, II, Tímp, S II, A, T, B, Vla, Vlc, Cb	sem regulador crescendo / no crescendo hairpin
c.735, n.1-2	Vln I, II	ligadas / tied/slurred
c.735, n.3	Vln I, II	staccato
c.737, n.1	Fl I, II	***p***
c.738, n.1	Fl I, II	***p***
c.740, n.1	Cl I, II	***p***
c.742	Fl I, II	sem regulador crescendo / no crescendo hairpin
c.742-744	Cl I, II, Fg, Tpa I, II, Tpt I, II, Tímp, Vla, Vlc, Cb	sem regulador crescendo / no crescendo hairpin
c.742-743	Cl I	staccati
c.742	Cl II	staccati
c.742, t.3-4	Tpt I, II	pausa de mínima / half note rest
c.742	Vln I, II	colcheias ligadas aos pares / eighth notes tied/slurred in pairs
c.742-744	Vla	colcheias ligadas aos pares / eighth notes tied/slurred in pairs

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.744	Vln I, II	colcheias ligadas aos pares / eighth notes tied/slurred in pairs
c.750, n.1	Vln I	nota superior ré / upper note D
c.751, t.2-3	Fl I	mínima mi / half note E
c.752, t.3-4	Fl II	mínima fá / half note F
c.752, n.1	Vla	ré / D
c.753-754	Cl I, II	staccati
c.753, n.1-2	Vla	ligadas / tied/slurred
c.753, n.3	Vla	staccato
c.759	Fl I	semínima sol^4, pausa de semínima, semínima sol^4, pausa de semínima / quarter note G^4, quarter note rest, quarter note G^4, quarter note rest
c.759	Fl II	semínima mi^3, pausa de semínima, semínima mi^3, pausa de semínima / quarter note E^3, quarter note rest, quarter note E^3, quarter note rest
c.760	Fl I	
c.760, t.1-2	Fl I, II	sem regulador crescendo / no crescendo hairpin
c.760	Tpa I, II, S II, T, A, B, Vln I, II, Vlc, Cb	sem regulador crescendo / no crescendo hairpin
c.760, n.2	Fg	omitida / omitted
c.762	todas	sem regulador crescendo / no crescendo hairpin
c.767	Tímp	mínima com talho de fusa, pausa de mínima / half note with thirty second note slash, half note rest
c.767, n.2	B	sem texto latino / no Latin text
c.768	S II, A, T	sem texto latino / no Latin text
c.768, n.1, 2	B	*men, a-*, respectivamente / *men, a-*, respectively
c.774, n.1	Tpt I, II, S II, A, T, B	***f***
c.774, t.2-3	Cl II	mínima / half note
c.775, n.6	Vln I, II	***f***
c.776, n.2	Vln I, II	***p***
c.776, n.6	Vln I, II	***f***
c.776, n.1, 6	Vln II	nota inferior omitida / lower note omitted
c.778, n.1	Fl I, II, Cl I, II, Tpt I, II	***ff***

3 – Credo

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
Credo		
c.1-63	Tpa I, II	clave de sol, sem armadura, "*Em Ré*", escrita terça menor acima / G clef, no key signature, "*Em Ré*", written a minor third above
c.1-63	Tpt I, II	clave de sol, sem armadura, "*Em Ré*", escrita terça maior abaixo / G clef, no key signature, "*Em Ré*", written a major third below
c.13, n.1	Cl I	staccato
c.18, n.4	Fl II	sem sustenido / no sharp
c.18, n.5	Vla	sem sustenido / no sharp
c.19, n.4	Cl I	nota superior lá^4 / upper note A^4
c.20, n.1	Cl II	nota superior ré / upper note D
c.20	Tímp	pausa mínima, pausa semínima, semínima lá / half note rest, quarter note rest, quarter note A
c.23, n.2	Vln I, II, Vla	***p***
c.24, t.1-2	Vlc, Cb	semínima, pausa de semínima / quarter note, quarter note rest
c.31, n.2, 4	Vla	fá^2 / F^2
c.33, n.1, 2	Cb	staccati
c.37, n.4	A	colcheia / eighth note
c.38, n.4	Vla	si / B
c.38, t.3-4	Vlc, Cb	mínima sem talho de colcheia / half note without eighth note slash
c.39, n.2	Tímp	semínima pontuada, colcheia / dotted quarter note, eighth note
c.39, n.1	S II	dó / C
c.39, t.3-4	Vlc, Cb	mínima sem talho de colcheia / half note without eighth note slash
c.40, n.2	Tpa I	si / B
c.40, n.2	Tpt I	fá sustenido / F sharp
c.40, t.3-4	Vlc, Cb	mínima sem talho de colcheia / half note without eighth note slash
c.41, n.2	Trbn	nota inferior ré^2 / lower note D^2
c.41, n.2	Vln II	sem sustenido / no sharp
c.41, t.3-4	Vlc, Cb	mínima sem talho de colcheia / half note without eighth note slash
c.42	Trbn	
c.47 – c.50, t.2	B	scen - dit de cæ - lis
c.50, t.3-4	Cl I, II, S II, A, T, B	sem regulador diminuendo / no diminuendo hairpin

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.50	Vla	sem regulador crescendo / no crescendo hairpin
c.51, n.2	Fg, Vlc, Cb	***f***
c.52	S I	breve si / whole note B
c.52, n.1	Vln I	nota inferior si / lower note B
c.53	Cl I, II, S II, A, T, B	sem regulador crescendo / no crescendo hairpin
c.53, n.1	Fg, Vlc, Cb	***p***
c.55	S I	breve si / whole note B
c.55, n.1	Vln I	nota inferior si / lower note B
c.56, n.1-4	S II	staccati
c.59, n.2	Vln I, II	***f***
Et incarnatus		
c.65, n.2	Vlc	sol / G
c.67, n.4	Vla	fá / F
c.77, n.6	S II	mi / E
c.86, n.1	Vln II	semínima pontuada / dotted quarter note
Crucifixus		
c.93-188	Tpa I, II	anacruse: clave de sol, sem armadura, sem indicação de transposição [em Fá], escrita na mesma altura desta edição / G clef, no key signature, no transposition indication [in F], written in the pitch of edition
c.93-188	Tpt I, II	anacruse: clave de sol, sem armadura, sem indicação de transposição [em Fá], escrita quinta justa abaixo / G clef, no key signature, no transposition indication [in F], written a perfect fifth below
c.96, n.2	Cl II	dó / C
c.96, n.1	Tpa I	sem bemol / no flat
c.96, n.1	Tpt I	sol sustenido / G sharp
c.99, n.1	Fl I	si / B
c.99, n.1	Fl II	sol^4 / G^4
c.99, n.1	Cl II	ré / D
c.99, n.1	Cl II	ré / D
c.100, n.1	Tpt I	$lá^4$ sustenido / A^4 sharp
c.100, n.1	Tpt II	$ré^4$ / D^4
c.102, t.4, n.1	Vln I, II	sem bemol / no flat
c.102, n.2	Vla	nota inferior fá / lower note F
c.103, n.1-2, n.3-4	Fg	ligadas / tied/slurred

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.103, n.2, 4	Fg	staccato
c.104, n.2	Tpt I	fá sustenido / F sharp
c.104, n.2	Fg	***p***
c.105, n.1	Fg	***p***
c.107, t.3-4	Fl I, II	pausa de semínima, semínima / quarter note rest, quarter note
c.109, n.1	Fg	***p***
c.111, n.2	Tpt I	fá sustenido / F sharp
c.111, n.3, 4	Vln I	fá, fá corrigido para mi, respectivamente / F, F corrected to E, respectively
c.111, n.3, 4	Vla	dó, dó corrigido para si, respectivamente / C, C corrected to B, respectively
c.112, t.2	Fg	semínima fá^{1} / quarter note F^{1}
c.116, n.2	Cl II	dó / C
c.119, n.1	Fl I	si^{4} / B^{4}
c.119, n.1	Fl II	sol^{4} / G^{4}
c.119, n.1	Cl II	ré / D
c.120, n.1	Tpt I	lá^{4} sustenido / A^{4} sharp
c.122, n.1	Fl I, II, Cl I	borrada / smudged
c.122, n.1	Tpa II	sol / G
c.122, n.1	Tpt II	ré / D
c.122, t.1, n.1-t.4, n.4	Vln I, II	ligadas / tied/slurred
c.122, t.4, n.1	Vln I, II	sem bemol / no flat
c.122, n.1, 2	Vla	lá, nota inferior fá, respectivamente / A, lower note F, respectively
c.123, n.1-2, 3-4	Fg	ligadas / tied/slurred
c.123, n.2, 4	Fg	staccato
c.124, n.1	Tpt I	fá sustenido / F sharp
c.124, n.2	Fg	***p***
c.125, n.1	Tpa I, II, Tpt I, II	***p***
c.127, t.3-4	Fl I, II	pausa de semínima, semínima / quarter note rest, quarter note
c.128, n.2	Tpt I	fá sustenido / F sharp
c.129, n.1	Tpa I, II, Tpt I, II	***p***
c.131, n.4	Vln I	fá, corrigido para mi / F, corrected to E
c.132, n.2	B	fá / F
c.134, t.3-4	S II	mínima / half note

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
Et ressurrexit		
c.143-255	Tpa I, II	clave de sol, sem armadura, "*Em Ré*", escrita terça menor abaixo / G clef, no key signature, "*Em Ré*", written a minor third below
c.143-255	Tpt I, II	clave de sol, sem armadura, "*Em Ré*", escrita terça maior acima / G clef, no key signature, "*Em Ré*", written a minor third above
c.144, n.1, 2	Vla	mínima sem talho de colcheia / half note without eighth note slash
c.146, n.4-7	Vla	colcheia com talho de semicolcheia / eighth note with sixteenth note slash
c.157, n.1, 6	Vln I, II	sem talho de colcheia / no eighth note slash
c.158, n.1, 6	Vln I, II	seminima sem talho de colcheia / quarter note without eighth note slash
c.159, n.1	S II, A, T, B	sem texto latino / no Latin text
c.160, n.1	Tpa I, II	lá^3 / A^3
c.160, n.3	Tpa I, II	lá^2 / A^2
c.160, n.1	Tpt I, II	mi^4 / E^4
c.160, n.3	Tpt I, II	mi^3 / E^3
c.166, n.1	Vln I	apojatura ré / appoggiatura D
c.169, n.1-4	B	-scen - dit in
c.174, n.1	Fl II	sem bequadro / no natural
c.184, n.5	Vln I, II, Vla	sem bequadro / no natural
c.184-185	Vla	sem regulador crescendo / no crescendo hairpin
c.187, t.3 – c.188, t.2	T	ju - - di - ca - re vivos
c.188, n.4	Vln I	staccato?
c.188, n.3	Vln II	borrada / smudged
c.188, n.5	Vln II	sem bequadro / no natural
Cujus Regni		
c.193, n.4	Fg	sem bequadro / no natural
c.202, n.6	Vla	ré bequadro / D natural
c.209, n.2	Vln I, II	***p***
c.215, n.1	Vla	borrada / smudged
c.219, n.1	Vln II	nota inferior fá / lower note F
c.222, n.2, 3, 4	Fg	lá^2, mi^2, dó^2, respectivamente / A^2, E^2, C^2, respectively
c.222, n.1	Tpa I	dó sustenido / C sharp

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.222, n.1	Tpt I	sol sustenido / G sharp
c.238, n.2	Tímp	***p***
Confiteor		
c.241, t.4, n.1	Vln I, II	staccato
c.241, n.4	Vla	staccato
c.242, n.2	Fl I	borrada / smudged
c.243, t.4, n.1	Vln I, II	staccato
c.244, n.3	Fl II	sustenido / sharp
c.244, n.8	Vln I	staccato
c.245, n.3	Fl II	sustenido / sharp
c.246, n.8	Vln I	staccato
c.247, n.1	Fl I	sem bequadro / no natural
c.248, n.1	Vln I	lá / A
c.248, n.2	Fl II	si / B
c.249, t.2-3	Fl II	mínima mi, trinado / half note E, trill
c.250, n.1	S I	sem texto latino / no Latin text
c.261, n.1	Vla	sem sustenido / no sharp
Et exspecto		
c.262-368	Tpa I, II	clave de sol, sem armadura, sem indicação de transposição [em Ré], escrita terça menor abaixo / G clef, no key signature, no transposition indication [in D], written a minor third below
c.262-368	Tpt I, II	clave de sol, sem armadura, sem indicação de transposição [em Ré], escrita terça maior acima / G clef, no key signature, no transposition indication [in D], written a major third above
c.276	Fl II, S II	duas mínimas / two half notes
Et vitam		
c.288, n.3-4 (entre)	Cl I	nota a mais: colcheia sol sustenido / extra note: eighth note G sharp
c.290	Tpt I, II	***ff***
c.296, n.4	Fl II	mi sustenido? / E sharp?
c.297, n.1	Trbn	sol / G
c.308, n.1 – c.309, n.1	Vlc, Cb	ligadas / tied/slurred
c.309	S I, S II, A, T, B, Vla	sem regulador crescendo / no crescendo hairpin
c.324, n.4	Fl II	mi? / E?
c.325, n.1	Trbn	sol / G

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.341, n.1	Tpa I, II	lá / A
c.344	S I	semínima pontuada / dotted quarter note
c.347, n.1	Tpa I, II	omitida / omitted
c.348, n.1	Tpa I, II	pausa de colcheia, colcheia / eighth note rest, eighth note
c.353, n.1 – c.354, n.1	Fg, Vlc, Cb	ligadas / tied/slurred
c.353, n.1	Tímp	omitida / omitted
c.355, t.3, n.1	Fl II, Vln I	sem bequadro / no natural
c.356, t.1-2	Tímp	pausa de colcheia, colcheia / eighth note rest, eighth note
c.357-362	Fl I, II	regulador crescendo / crescendo hairpin
c.359-362	Cl I, II	regulador crescendo / crescendo hairpin
c.359	S II, A, T, B	semínima pontuada / dotted quarter note
c.359	T	nota inferior ré / lower note D
c.367, t.2-3	Fl I, II, Cl I, II	pausa de colcheia pontuada, semicolcheia / dotted eighth note rest, sixteenth note
c.367, t.2-3	Vln I	pausa de colcheia pontuada, fusa / dotted eighth note rest, thirty second note
c.367, t.2-3	Vln II	pausa de colcheia pontuada, semicolcheia / dotted eighth note rest, sixteenth note

4 – Sanctus

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.1-45	Tpa I, II	clave de sol, sem armadura, "*Em Sol*", escrita segunda maior abaixo / G clef, no key signature, "*Em Sol*", written a major second below
c.1-45	Tpt I, II	clave de sol, sem armadura, "*Em Sol*", escrita sexta menor abaixo / G clef, no key signature, "*Em Sol*", written a minor sixth below
c.1, n.1-2	Tímp	semibreve com talho de fusa / whole note with sixteenth note slash
c.2, n.1	Fl I, II	***fp***
c.5, n.2 – c.6, n.1	Tímp	ligadas / tied/slurred
c.5, n.2, 4	Vln II	dó / C
c.8, n.2	Fl II	lá / A
c.8, n.2, 3	Vla	semínima sem talho de colcheia / quarter note without eighth note slash
c.10, n.2-5	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.12, n.1-3	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.14, t.4	Vlc, Cb	semínima / quarter note
c.15, t.4	Vlc, Cb	semínima / quarter note
c.16, t.4	Vln I	colcheia, pausa de colcheia / eighth note, eighth note rest

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.17, n.3-6	A	staccati
c.17, n.3	Vln I	staccato
c.21, n.2	Tpt I	sol^4 sustenido / G^4 sharp
c.22, t.2-4	todas	omitidos / omitted
c.23-45	Fl I, II, Cl I, II, Fg, Trbn, S I, S II, A, T, B, Vln I, II, Vla, Vlc, Cb	armadura omitida / key signature omitted
c.25, n.1	Fl I, II, Cl I, II, Vln I, II	***f***
c.26, n.1	Fll II	dó / C
c.27, n.1	Vln I, II, Vla	***p***
c.30, n.1	Cl II	mi / E
c.31, n.1	Cl II	mi / E
c.32, n.2	Cl II	mi / E
c.34, n.1	Fl I, II	***pp***
c.35	Fl I, II, Cl I, II, Tpa I, II, T	semínima pontuada / dotted quarter note
c.35, t.1	Vla	colcheia / eighth note
c.35, n.1	Tímp	oitava acima / octave higher
c.39, n.1	Fl I, II, Cl I, II, Tpa I, II, Trbn	semínima / quarter note
c.42, n.1	Vln II	nota superior omitida / upper nove omitted

5 – Benedictus

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.1-46	Tpa I, II	clave de sol, sem armadura, sem indicação de transposição [em Sol], escrita segunda maior abaixo / G clef, no key signature, no transposition indication [in G], written a major second below
c.1-46	Tpt I, II	clave de sol, sem armadura, sem indicação de transposição [em Sol], escrita sexta menor abaixo / G clef, no key signature, no transposition indication [in G], written a minor sixth below
c.24-46	Fl I, II, Cl I, II, Fg, Trbn, Trbn, S I, S II, A, T, B, Vln I, II, Vla, Vlc, Cb	armadura omitida / key signature omitted
c.26, n.1	Fl I, II, Cl I, II, Vln I, II	***f***

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.27, n.1	Fll II	dó / C
c.28, n.1	Vln I, II, Vla	***p***
c.31, n.1 – c.32, n.1	Cl II	mi / E
c.33, n.2	Cl II	mi / E
c.35, n.1	Fl I, II	***pp***
c.36	Fl I, II, Cl I, II, Tpa I, II, T	semínima pontuada / dotted quarter note
c.36, t.1	Vla	colcheia / eighth note
c.36, n.1	Tímp	oitava acima / octave higher
c.40, n.1	Fl I, II, Cl I, II, Tpa I, II, Trbn	semínima / quarter note
c.43, n.1	Vln II	nota superior omitida / upper note omitted

6 – Agnus Dei

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.1-32	Tpa I, II	clave de sol, sem armadura, sem indicação de transposição [em Sol], escrita segunda maior abaixo / G clef, no key signature, no transposition indication [in G], written a minor second below
c.1-32	Tpt I, II	clave de sol, sem armadura, sem indicação de transposição [em Sol], escrita sexta menor abaixo / G clef, no key signature, no transposition indication [in G], written a minor sixth below
c.1, n.3-4	S I, Vln I	duas semínimas / two quarter notes
c.4, n.2	Tpt I, II	lá sustenido / A sharp
c.5, n.2	Tpt I, II	sol sustenido / G sharp
c.6, t.4	Cl II	semínima mi, sem staccato / quarter note E, no staccato
c.13	Cl I, II	omitido / omitted
c.13	Tpt I, II	
c.14, n.2	Fl I	ré / D
c.14	Tpa I, II	
c.14, n.1	Vla	talho de colcheia / eighth note slash
c.15, t.2-3	T, Vln I	semínima, colcheia, pausa de colcheia / quarter note, eighth note, eighth note rest
c.17, n.1-2	Vln I	duas colcheias / two eighth notes
c.17, n.3-5	Vln I	ligadas / tied/slurred

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.17, n.6	Vln I	staccato
c.18-19	Tpa I, II	
c.18-19	Tpt I, II	omitidos / omitted
c.18, n.1	Fl I	colcheia / eighth note
c.18, n.4	Vla	omitida / omitted
c.18, t.4	S II, A, T, B, Vla	colcheia, pausa de colcheia / eighth note, eighth note rest
c.19, n.4	Fl I, II, Cl I, II	sem sustenido / no sharp
c.19, n.7	Fg, Trbn, Vlc, Cb	colcheia, sem sustenido / eighth note, no sharp
c.19, n.1	Tpt I, II	sem sustenido / no sharp
c.20-21	Tpt I, II	mínima sem talho de colheia / half note without eighth note slash
c.20-21	B	do-na no - bis do - na no - bis pa - cem
c.23, n.3-4	Fl I	semínima pontuada, colcheia / dotted quarter note, eighth note
c.23, n.4	Tpt II	mi^4 / E^4
c.32, n.1	Fg	dó^2 / C^2

Este livro foi composto nas fontes Bickham Script Pro, Kepler Std e QuadraatSans.
Foi utilizado papel Pólen Soft 80g para o miolo, Couchê fosco 150g para capa, Color Plus
Marfim 180g para guarda. Impressão Rona Editora Ltda.